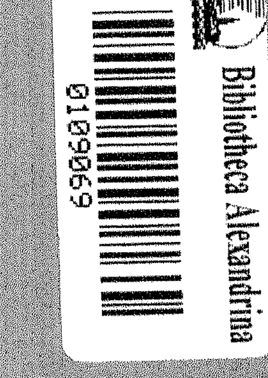
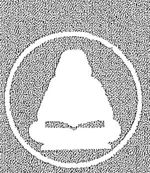
دراسات أدبية

قراءات من هنا وهناك

الدكتورة هدى حبيشة







دراسات أدبية

الاخراج الفنى : محمد قطب

دراسات أدبية

قراءات من هنا وهناك

الدكتورة هدى حبيشة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٨



عن القمر والطين
ديوان صلاح جاهين

قد يبدو فى شعر صلاح جاهين امتداد للأدب الشعبى كما ذهب الى ذلك « رجاء النقاش » فى دراسته النقدية الملحقة بالكتاب • ان من أهم صفات الأدب الشعبى السذاجة والبدائية والبساطة وهى صفات لا يمكن أن نصف بها فنانا كصلاح جاهين ــ فنان واع مثقف متأثر بأحدث نظريات الأدب والفكر ، فنان استغل كل هذه الصفات لينتج أدبا رفيعا راقيا •

وليس معنى هذا ان صلاح عقل بلا وجدان فهو شاعر قبل كل شىء ذو احساس مرهف بالحياة ، يرى الجمال فى القمر كما يراه فى الطين • نظرته شاملة ، وقلبه كبير يتسع لكل العواطف الانسانية على اختلافها ، ومن هذا الوجدان الواسع يبدأ شعر « صلاح جاهين » ولكن وعيه الفنى هو الذى يعطى وجدانه الشكل الذى يستطيع أن ينقل وجدانه العميق واحساسه بالجمال فى كل شىء الى القارىء •

ان شعر « صلاح جاهين » شعر يظهر فيه وعى كاتبه بكل صغيرة وكبيرة فى فنه • فاختياره للكلمة واختياره

للوزن وللموسيقى الداخلية للبيت ، واختياره للصورة كل هذا عمل فنان يتخذ من الشعر موقفا جديا • فنان يريد أن يخلق الاحساس من الكلام وموسيقى الكلام •

ومن أقوى الأدلة على وعى « جاهين » الفنى ارتباطه بحركة الشعر الحديث الحر ، فقد تحرر جاهين من الأوزان الزجلية الرتيبة تحررا يخرجه من زمرة الزجالين لقد اعتنق الشعر الحر لما به من امكانيات التعبير امكانيات أبدع « جاهين » فى الاستفادة منها ، ان أبياته تقصر أو تطول حسب المعنى المرغوب فيه فيردد قائلا احنا الشعب •• بيت قصير ولكنه يتفق مع شخصية الشعب الذى يتكلم « جاهين » على لسانه • انك تكاد ترى مظاهرة مصرية تردد الكلمات وهى تصفق على « الوحدة » كما ان قصر البيت واقتضابه يدل على العزيمة والحماسة اللتين تجمعان هذا الشعب فقصر البيت هنا يؤدى وظيفتين تعبيريتين وفى مجال آخر نرى البيت يطول :

فيه لسه ركن فى قلبى عاوز يبتسم
أرض الجزاير لسه تحت الاحتلال

★★★

مشيت مشيت لون الجراح ماغبش عنى
مشيت مشيت جوه الرياح أهتف وأغنى

ولكن يعود ويقصر البيت فى نفس القصيدة لتغير الحالة النفسية للمتكلم :

وخرجت ثايـــر
رايح الجزاير

وقد يكون قصر البيت تعبيرا عن البساطة كما هو الحال في قوله :

ولـد وبنت
ورده ولـد
وورده بنت

فكأن الشاعر يقول : المسألة ليست أكثر من كونه ولدا وكونها بنتا وهذا فعلا موضوع القصيدة : بساطة الموقف وبساطة العاطفة وسذاجة الولد والبنت .

ولم يتوقف وعى جاهين الموسيقى عند هذا الحد بل تعداه الى الوعى بموسيقى الكلمة والموسيقى الداخلية للبيت ، ففى قصيدة « أهل الهوى » حيث يقص « جاهين » بعض قصص الغرام المشهورة استطاع أن يفرق بين أنواع الحب المتعددة عن طريق التوزيع الموسيقى ـ بل انه توصل الى أن يرسم لنا شخصيات المحبين فى موسيقى شعره . يكفي أن نقرأ بصوت مرتفع الأبيات التالية ونعطى الحروف والمقاطع حقها حتى نرى شخصية « عنترة » الفارس المغوار :

من برق سيف الجدع .. يطلع صباح أمله
عنتر معنتر لكين مسكين أبوه همله
بسيفه قذف فى بحر الدم عداه عوم

ثم تقرأ عن « كليوباترا » :

وفى التاريخ كليوباترا الاسمرانية
كانت غرامها غرام اسكندرانية
غرام عنيف له حفيف ثعبان ولسعة نار

فاذا بنا نرى التـواءها معكوسـا فى موسـيقى كلمة « اسـكندرانية » و « الأسـمرانية » ثم نراها تتلصص فى كلمة « حفيف » وتفيق عـلى كلمة « لسـعة » ونحس بكل شـخصيتها مكتملة ٠ وحين ينتقـل « جاهين » الى « حسن ونعيمة » ٠٠ الحب المصرى الذى يغلب عليـه طابع الحزن نسمع أنين المحب فى موسيقى البيت :

الريح تباريح جريح ما ينتهيله أنين

كل هذا التوزيع فى اطار واحد ٠ فالوزن فى كل قصة حب هو نفس الوزن بل والقافية تتبع نفس النظام فاعتماد الشـاعر اذن عـلى الموسـيقى الداخلية للبيت وموسـيقى الكلمة ٠

واحسـاس « جاهين » بالكلمة من أكبر مميزاته فهـو كبيرم التونسى يستغل الكلمة العـامية بكل اشعاعاتها التى ترسبت معها على مر السنين ٠ ولقد ضرب « رجاء النقاش » مثلا بكلمة « معجبانى » ٠ والواقع ان جاهين يذهب الى أبعد من ذلك فهو فى كثير من الأحيان يعيد اكتشاف معنى الكلمة العلمية فيضفى عليها معان لم يكن القارىء ليراها فيها من قبل ٠ خذ مثلا من قصيدة الزفة : « راح الدخيل وابن البلد كفى » عندما كنا نسـتعمل كلمة « ابن البلد » كنا نعنى وصف طبقة معينة من المجتمع ، وقد يكـون اللفظ تحقيرا لبعض عادات هـذه الطبقة وقد يكون فيهـا اعجاب لبعض صفاتها ولكن صلاح أزال عن الكلمة معانيهـا الاجتماعيـة الزائفة ، واذا بنا نكتشـف عـلى يديه أن ابن البلد تعنى صاحب الوطن ـ تعنى كل من ولد وعاش وتربى فى وادى النيل واذا بنا كلنا أولاد بلد وأصحابها ٠

وتلك القـدرة على انارة الكلمة لهى من آقوى مميزات شعر « جاهين » بل انه يستطيع أن ينير الحياة والواقع وذلك بواسـطة صـوره الشعرية • فهى جديدة جريئة تربط بين أشياء ما كنا بخيالنا المحدود لنربط بينها ولكن حين يفعل نرى الشيء وقد اكتسب حياة جديدة • صحيح أنه فى بعض الأحيان يستعمل الصور المستمدة من الأدبالشعبى : الشاعر يوصف بأنه عندليب والحبيب غزال ولكنه يصف تلك الأشياء فى صور أكثر تعقيدا من الصورة التى تظهر بها فى الأدب الشـعبى ففى قصيدته « الى ذكرى صـديق » عن الشـاعر « البياتى »يراه « عندليب ع المشنقة عشه » اتخذ هذا المكان ليدافع عن المظلومين ويناقش الجلاد ولكن هذا الوصف يحمل معنى آخر ، فعشه فى خطر لأنه على حافة المشنقة هذا المعنى المزدوج يخرج بشعر «صلاح» الى جمال الرمز • وفى نفس القصيدة يتكلم عن عصفور « جناحه بدمه متمنى » وقوة الصورة لا تكمن فى جمالها فحسب بل فى المعـانى الفنية الكثيرة • ان كلمة متمنى تذكرنا بالفرح والزينة ، وزينة هذا العصفور هى دمه لأن زينتـه هى كفـاحه المسـتمر • ويستعمل « جاهين » من الألوان رمزا فيقول : ياپو الأغانى الـزرقا والخضرا « وهما لونان يرمزان للصـفاء ولأرض الأحلام » لونان يوحيان الى النفس بأحاسيس مستمدة من التراث الأدبى الغربى ومن التراث النفسى للانسان •

ولعـل ما يظهر ارتباط شـعر صـلاح بالأدب الغربى الرمزى هو استعمالالصورة الواحدة خلال القصيدة بأكملها فتكاد القصيدة تكون تشبيها واحدا طـويلا • لقـد أوفى « رجاء النقاش » قصيدة الأرض حقها من التحليل وأظهـر كل الصور التى تجعل الأرض امرأة حبيبها الفـلاح ولكنه

أخطأ حين فسر ذلك بأنه « امتـــداد لصفة من صـــفات الأدب الشعبى » وهى « اضفاء الطابع الغزلى العاطفى على الأشياء والأشخاص والمواقف » ولقد رأى « رجاء » نفسه فى نهاية تحليله أن قوة القصيدة تكمن فى أنه « ليس هناك أروع من تشبيه العلاقة بين الأرض والفــلاح بالعقلانيـــة الجســـدية والنفسية بين حبيبين ·· فالجنس هو طريق الاخصاب » ، والمجهود الذى يبذله الفلاح فى فلاحتهـــا « جهـــد من أجـــل الاخصاب ·· وذلك ما يحدث للأرض بعد آن يعصر الفلاح جسده فيها ·· باعياء ولكنه بنشوة » ·

كل ذلك يأخذنا بعيـــدا عن الأدب الشـــعبى الى الأدب الغربى الرمزى ·

« جاهين » يفعل الشىء نفسه فى قصيدة « اسكندرانى » حيث يرمز للبحر بحبيب أخضر العيون ، لكنه لا يركز على العلاقة الجنسية بينه وبين الحبيب بل عـــلى ســـطوة الحبيب وسحره ولا يفوتنا أن البحـــر رمز قديم للقـــدر فى الأدب العالمى ويقول « جاهين » انه « يحكم ويقدر » و « تياره » لا مرد له ·· قاس أو حنون كما يشاء فهو المتحكم دائما ومن أروع الصور الرمزية عند « صـــلاح » تلك التى ترد فى قصيدة « شـــوقى قد ايه » حيث يعبر المتـــكلم عن وحـــدته النفسية فيقول :

الشمس ثلج أصفر شعاعها صاروخ هوا
والضلمة ثلج أسود كثير

فالشمس رمز الدفء تعجز عن آن تدفىء الرجل الوحيد فهى بالنســـبة له كالثلج ــ الثلج رمز الوحـــدة والتجمـــد والضياع وابان هـــذا الاحســـاس الذى يرمز له بالبرودة يناجى الشاعر حبيبته قائلا :

خبيني في شعرك يابت

★★★

شعرك خشن زى الحرام الصوف يابت
خبيني فيه م الزمهرير .

وطبعا هذه صورة رمزية أخرى للدفء فرموز «صلاح» لا تقتصر على تشبيه الشيء بالمرآة . وغير ذلك رموز كثيرة منها الرمز لدقات قلب فاطمة اليوسف بدقات «مكن الطباعة» بالدار فهى لم تمت مادامت المطبعة تنبض بالحياة .

كما أن حديد آسوان المصهور « دم يجرى في عروق العامل » .

وكل هذا لا ينفى تأثر صلاح بالأدب الشعبى ، فهو قد تأثر به كما تأثر بغيره ولكنه يقف بعيدا عنه مع ذلك كل ما فى الأمر أنه يرى فيه جمالا فيستغل هذا الجمال . لو أن « جاهين » أديب شعبى لكتب مواويل لليلة الكبيرة بدلا من أن يكتب « الليلة الكبيرة » نفسها ولكنه رأى فى الليلة الكبيرة مادة شعرية خصبة ما كان ليراها كذلك لو لم يكن بعيدا عنها . ان « جاهين » يذكرني بالشاعر الايرلندى « وليم بتلر ييتس » الذى أخذ تراث شعبه وخلق منه فنا رفيعا ولكن أحدا لم يصف انتاجه بأنه امتداد للأدب الشعبى . ان هذا الخطأ نتج عن استعمال « جاهين » للغة العامية . فما زلنا عاجزين عن أن نرى فى هذه اللغة أداة تعبير فنى . اننا ننسى أن الشاعر « دانتى » كتب « الكوميديا الالهية » بلهجة عامية ولا أظن أن هناك من يصف هذا العمل بأنه امتداد للأدب الشعبى . لذلك حين نقيم « صلاح جاهين » يجب أن نقيمه كشاعر فحسب ـ شاعر رأى جمالا فى الشعب

فعبر عنه باللغة التى تستطيع أن تنقل هـذا الجمال • ان « صلاح » نفسه يعرف هذه الحقيقة لذلك وصف ديوانه بأنه أشعار بالعامية المصرية •

بقى أن أقول ان لى مأخذا واحدا على « جاهين » وهـو قصوره فى البناء العام أو بوجه أدق فى نهـاية القصـائد فكثير من قصائده تنتهى فجأة ويحس القارىء أنها لم تنته فنيا • ولنأخذ لذلك مثلا قصيدة « شوقى قد ايه » فالشاعر يعبر فيها عن احساسه بالوحدة الوجدانية فيلجأ الى شـعر حبيبته يختبىء فيه ثم اذا به يقول فجأة :

دخل النبى بردان خديجة لفته
حطت عليه غطيان لحد ما دفته
دخل النبى بردان وقال فين الغطا
البسمة غطت شفته

ويعبر « رجاء النقاش » عن اعجابه بهذه الأبيات لأنها ترينا النبى انسانا • وفى رأيى ان الشاعر يريد أن يقول ان الوحدة الوجدانية من شيم الأنبياء • وتشبيه الشـاعر بالنبى مفهوم وقديم فى الشعر ولكنى لم أستطع أن أبرر البيت الأخير فالنبى وجد الدفء النفسى انها بسمـته التى أراحتـه ومع ذلك فالقصـيدة فى حاجة الى بيت أو بيتين لتشرح أثر قصة النبى فى الشاعر الذى يتكلم فبذلك ترتبط الأبيات نفسيا بالقصيدة كلها ونحس أن هذه الأبيات لهـا معنى فى وجدان المتكلم •

ومثل آخر فى قصيدة « يابو قلب وحيـد » فالشـاعر الوحيد يمد يده لآخر ذى قلب وحيـد ليجد السـعادة فى المشاركة والحب وتنتهى القصيدة هكذا :

مد ايدك خد بايدى وابتسم

خد بايد عمرى وخد عهد الوداد

وننتظر أبياتا أخرى تصف هذا العهد الجديد ولكن القصيدة تنتهى · لو آن « جاهين » قدم هذين البيتين على البيتين السابقين لهما لحقق الاحساس المطلوب ولكن أعود فأذكر نهاية بكائية بيرم التونسى فأحس بقدرة « صلاح جاهين » فى النهاية ·

بيرم ·· فتحت ديوانه رد عليا



لغز الموت

بقلم : مصطفى محمود

ان أول صعوبة يواجهها قارىء كتاب « لغز الموت » هو الكيفية التي يقرأ الكتاب • أيقرأه بعقله أم بحواسه • أو بتعبير آخر هل هو أدب أم فلسفة ؟ ان الأسلوب الجميل الذى يكتب به « مصطفى محمود » ، وسمعته الأدبية قد تدفع القارىء الى أخذ الكتاب على أنه مقالات تقيم من الناحية الأدبية ، وعلى هذا الأساس يجب أن يخضع القارىء عقله وينساب مع أسلوب مصطفى محمود المخدر لحاسة النقد عامة ، ولكننا حينما نمضى فى القراءة نرى أن الموضوعات التى يتعرض لها الكاتب موضوعات شغلت أذهان الفلاسفة والعلماء فى العالم منذ أن كان للانسان حضارة وفكر حتى اليوم • ويجد القارىء نفسه مضطرا الى تقييم هذا العمل من الناحية الفلسفية ، أى أن يقرأ بعقله ويحاسب الكاتب على أفكاره •

وأول ما يستلفت نظر القارىء ـ اذا ما اعتبر الكتاب سلسلة من التأملات الفلسفية ـ هو البساطة التى يتعرض بها الكاتب لهذه الموضوعات رغم انها تتصل بأخطر المشاكل الفلسفية التى تعرض لها العقل البشرى فى كل العصور •

ويسأل القارىء نفسه اذا ما كانت هذه البساطة ناتجة عن سذاجة النفس التى تتأمل الموضوعات أم انها بساطة متعمدة تحاول أن تقرب الآراء الفلسفية الكبيرة الى ذهن القارىء العادى ·

وقد يدفعنا الى قبول الافتراض الثانى أنه ليس بين هذه التأملات أية فكرة جديدة على الاطلاق ، بل هى خليط من آراء الفلاسفة عامة ابتداء من آرسطو وآفلاطون حتى علماء الذرة مارة «بداروين ولامارك، وبرجسون، وسارتر، وكيركجارد » · ويزيدنا اعتقادا آن المسألة لا تعدو آن تكون تقريب الأشياء الى أذهان العامة كما كان يفعل « برنارد شو » ·· تلك المقالات التى يلجأ فيها مصطفى محمود الى دراسته كطبيب مثل «كمياء الحياة» و «اللغز» · فهذه المقالات فى الواقع من آكثر مقالات الكتاب جدية ونفعا للقارىء · ولكن حين نقرآ التبسيط الفلسفى نجد آن فكرة التدريس بعيدة كل البعد عن ذهن الكاتب ، فهو يتكلم مخلصا عن رحلة الفكرة التى يدخلها المرء آمام ظاهرة الموت وانها « رحلة مخيفة مزعجة » · ان نبرته فى الحديث تدل على آنه يأخذ هذه التأملات مأخذ الجد ، فاذا ما حاولنا أن نأخذ هذه التأملات الفلسفية مأخذا جادا ، كان آول ما نتطلبه منطقا سليما ينقلنا من فكرة الى فكرة الى آخرى ·

« ومصطفى محمود » يحاول أن يكون منطقيا فيحاول مثلا أن يربط المقالات بعضها ببعض بحيث تكون آخر كلمة فى المقال مفتاح المقال الذى يليه · ولكننا نجد أن هذه الكلمة الأخيرة فى كثير من الأحيان قد فرضت على المقال فرضا لكى تودى الى المقال الذى يليه · خذ مثلا مقاله « آنا » ·· ان الكاتب يتحدث فيها عن الارادة وكيف آنها

أقوى من كل شيء . لقد خرج من الأنا الى الارادة بمنطق سليم ولكنه يريد آن يهييء للمقال التالى وعنوانه الزمن فيستمر قائلا :

ولكن هناك أسئلة تتوارد على خاطرنا .

هل الارادة موجودة فى الزمان ؟

هل هى تنبض مثل القلب ؟

هل تتعاقب مثل اللحظات ؟ ..

هل تسرى مثل الضوء ؟

وهى أسئلة تفتح لنا الباب على مشكلة آخرى .. الزمان .. ما هو الزمان . ثم يتساءل عن الزمن وزمن الساعات . ويسأل القارىء نفسه كيف انتقل به الكاتب من هذا الموضوع الى ذاك . من قال ان هذه الأسئلة تتوارد على الخاطر حين تذكر الارادة . ان أسئلة الفيلسوف الحق تنتج حتما من الأجوبة السابقة . انه لا يسأل السؤال الا أن تفكيره قد وصل الى نقطة تحتم عليه الاجابة على هذا السؤال قبل أن يستمر فى سلسلة أفكاره . ان القارىء ينساب وراء « مصطفى محمود » لأن كلامه مرتب ترتيبا جميلا .. تلك الأسطر القصيرة التى تتلاحق يربطها النغم الموسيقى — لا المنطق أو الفكر . ومثل آخر فى مقال « رأس النملة » حيث يقول مصطفى محمود :

والنفس ..

ما هى النفس ؟

ما هى الغرائز ؟

ان مجرد تكرار كلمة « ما هى » فى السطرين وحد بين

النفس والغرائز · واذا أراد عقلك أن يعرف كيف تم ذلك يجب أن تسكته موسيقى الكلمات عن مثل هذه الأسئلة المحرجة · وهذا جميل فى الأدب ولكننا نقرأ فلسفة ـ أليس كذلك ؟

والواقع ان الانسان يشك ان كان فعلا يقرأ فلسفة فى كل لحظة من قراءته للكتاب · فلقد عودتنا الفلسفة انها تتعمق المسائل ولكن « مصطفى محمود » يبسطها الى درجة يحسده عليها المفكرون ·

ان قراءة أى كتاب فلسفى لشىء من أصعب الأمور ، أما قراءة « مصطفى محمود » فى « لغز الموت » فأمر سهل للغاية · انه لا يعقد المسائل ، والحلول عنده جاهزة بسيطة · ونعود الى الارادة مرة ثانية ، انه يسأل ما هى الارادة ، وننتظر الجواب الفلسفى على هذا السؤال الخطير فاذا بنا نجد بضعة أسطر جميلة فحواها ان الارادة شىء لا يمكن شرحه ، « لأنها أكبر من كل الكلمات ·· انها كالشوق لا يوصف ، انما يكابد ·· انها أظهر من كل ظاهر وأخفى من كل خفى » ·

ومشكلة الحرية ـ حرية الفرد فى الاختيار ـ حريته فى « المجتمع » فى « الدنيا » ليست مشكلة على الاطلاق تستدعى الكتابات والتفكير العميق ، وانما هى مقدرة العقل على أن يكتشف «ببصيرته القوانين التى تربط الأشياء بعضها ببعض » حتى يستطيع المرء ألا تضيع نفسه فى أحلامه ولا تضيع فى العالم المادى · فى صفحة ونصف ألغى « مصطفى محمود » الفلسفة الوجودية بأكملها ·

والشىء نفسه يصنعه الكاتب فى تبسيط فلسفة

« برجسون » عن الزمن النفسي والزمن الواقعي ـ ان الانسان بعد قراءة « مصطفى محمود » لابد أن يشك في أن كل الفلاسفة أغبياء لتعقيدهم الأمور ـ مادام كل ما أثاروه من مشاكل يمكن أن تصفى بهذه السهولة ·

وكثيرا ما يصل « مصطفى محمود » بعد أن يذهب الى الأعماق ـ أعماق الفكر ـ الى بدهيات ما كانت لتحتاج الى كل هذه الرحلة الفكرية الخطرة ·

« القشة في البحر يحركها التيار ، والغصن على الشجرة يحركه الريح ·· والانسان وحده هو الذى تحركه الارادة»

أو :

« ان الشهوة شيء غير الحب » ·

أو :

« ان الانسان يعيش مضطربا بين عالمين ·· عالم رغباته ونزواته ·· وعالم المادة حوله » ·

أو :

« ان الله متجل بذاته في الكون كله » ·

ثم ان هناك تبسيطا للأمور بشكل آخر ـ فيصل بنا « مصطفى محمود » الى أن « شكسبير » لا يختلف عن المحار الذى يفرز من حيث العبقرية · والوردة لها عقل يختلف عن عقل الانسان · والأميبيا لا تختلف عن الانسان فان بها امكانيات الحياة والموت · كل هذا صحيح ولكنه القاسم المشترك الأدنى من الأشياء ـ والفلسفة ان كانت تبدأ من تحديد القاسم المشترك الأدنى بين الأشياء الا أنها تهتم بالفوارق التى تميز بين الفوارق · وفى جملة من جمله

الجميلة .. يعبر « مصطفى محمود » عن العيب الجوهرى فى تبسيط الأمور على هذا النحو الى مشتركها الأدنى فيقول :

« فى أثناء بحثنا عن الأشياء المشتركة تضيع منا الأشياء الأصيلة » .

وهذا هو ما يحدث معه بالفعل . ان « مصطفى محمود » لم يبسط المشاكل التى تعرض لها التبسيط النافع . هناك جملة وردت فى الكتاب تكشف القناع عما قدمه لنا «مصطفى محمود » . انه يقول فى مقاله « اللذة » :

« فاذا كنت فنانا — فأنا أنسى الاثنين (لذة الطعام ولذة لقاء الحبيبة) لأستسلم للذة خواطرى وخيالاتى » .

وهذا هو فى الواقع ما فعله الكاتب فى «لغز الموت» — استسلم للذة خواطره وخيالاته . وقد يقول قائل ان هذا من حق أى انسان وأقول نعم — هذا من حق أى انسان ولكن ليس من حقه أن يأخذ هذه اللذة مأخذ الجد والا أصبح « دون كيخوتا » آخر يصدق أحلام نفسه . كما أنه من حقه أن يأخذ المشاكل الفلسفية الجادة ويبسطها الى درجة التشويه من غير أن يرجعها الى أصحابها . ولكى أكون منصفة أقول ان الكاتب قد لا يكون واعيا بأن هذه الآراء منقولة عن فلاسفة الانسانية عامة — فكلنا قد تعرض لهذه الفلسفات — بصورة أو أخرى وقليل منا من استقاها من منابعها بحيث يعرف بالضبط ما قاله « برجسون » عن الزمن أو ما قاله « لامارك » عن الارادة الدامغة وراء تطور الانسان ولكننا نعرف حدودنا ، ونعرف على الأقل ان « أفلاطون » هو صاحب فكرة « الروح الخالدة » ، وان « أرسطو » يفرق بين التخصيص والتجريد ، ونكتفى بذلك أو لا نكتفى ، فان لم نكتف — توغلنا فيها ، وان اكتفينا ، ولا نتعرض لهذه

الآراء الا بحساب ، وباحساس بجهلنا المطبق وبأن الكلام فيها ببساطة جريمة علمية وانتهاك لحرمة الفكر ٠

أما « مصطفى محمود » فهو لا يحس بهذا الحرج ، انه يبسط المسائل للقارىء تبسيطا يجعل القارىء يحس انه يستطيع أن يستغنى عن جميع كتابات الفلاسفة بمجرد قراءاته لمصطفى محمود ٠ ولو ان مصطفى محمود أقل شهرة بين الناس ، لتمتع بأسلوبه الجميل العذب السلس أسلوبه الذى يقرب من الشعر فى بعض الأحيان من يهمهم هذا النوع من الكتابة ولانتهى الأمر عند ذلك ٠ ولكن شهرة «مصطفى محمود» بين جمهرة الناس لا يستهان بها وبالأخص بين الشباب المراهق الذى هو نواة مثقفى المستقبل ٠ ان تبسيط الأمور لهذه الدرجة يجعل كلا منهم يحس بأنه فى غنى عن أن يفكر أو يقرأ لأنه فى الواقع قد توصل الى لغز الحياة والموت على يدى « مصطفى محمود » وينتج عن ذلك طبقة من مدعى الثقافة ، كل راض عن نفسه كل الرضا ، مرتاح الى جهله كل الارتياح ٠

بقى أن أشيد بمجهود الرسام (رجائى) على غلاف الكتاب وفى الرسوم الداخلية ، وان كان هذا ليس مجال النقد الفنى الا أنه مجهود لا ينبغى أن يمر دون ملاحظة وتقدير ٠



أستاذ فى الحارة

بقلم : محمد سالم

« أستاذ فى الحارة » هى المجموعة الأولى للكاتب محمد سالم • والأستاذ محمد سالم ظاهرة فريدة فى الأدب المصرى • انه يتيم تربى فى ملجأ ، لم يتلق العلم فى المدارس واستطاع برغم ذلك أن يقتحم ميدان الكتابة والأدب • وآثار ذلك اعجاب النقاد حتى ان كل من كتب عنه آفرد لهذه الظاهرة الصفحات وأخذ يحللها ويحلل مدلولاتها الاشتراكية والاجتماعية والنفسية ، فاذا ما بدأ فى الكتابة عن فن الأستاذ محمد سالم وجد الناقد انه لم يعد لديه المكان لاعطاء فنه ما يستحقه من تحليل ، فمر على القصص مرورا سريعا خاطفا •

وفى هذا اجحاف بالأستاذ محمد سالم لأن هذه المجموعة التى لا تتعدى ثمانى القصص من أنضج المجموعات القصصية الأولى التى ظهرت فى السوق من الناحية الفنية •

ان المجموعة تدل على أن احساس الكاتب بالحياة احساس فنان • وترى ان هذا الاحساس تصحبه موهبة أصيلة تساعد على التعبير عنه • ولابد أن الأستاذ محمد سالم قد قرأ فى

فن القصة الكثير فصقل هذه المقدرة صقلا كلل له نجاحا كبيرا ٠

ان اختياره للقطة أو الموقف اختيـار يدل عـلى حس مرهف ٠ فقصة «الدبوس» وهى أولى القصص فى المجموعة ليست أكثر من قصة أم تخرج لابنها قطعة زجاج من قدمه بالدبوس المحمى « ولا أوافق الأستاذ يحيى حقى فى تفسيره للقصة ، وفيما يراه فيها من معان دفينة تتصل بسلوك الأم» فقد استطاع الكاتب أن يرى فى هذه العملية البسيطة كل عواطف الأمومة ، وكل مايربط الأم بالطفل والطفل بأمه ٠٠ فصور كل شقاء الطفل المحروم الحانى القدمين، وكل العطف والحنان الذى يخفف من حدة هـذا الشقاء ٠ والواقع أن هناك خطورة فنية فى مثل هذا النوع من الحساسية اذ أنها قد تدفع الكاتب الى الرومانسية والى تزييف الواقع ، ولكن الأستاذ محمد سالم قد سلم من هذا الخطر ٠ فالأم قاسية اذا لزم الأمر ، كما ان لها حياتها وآمانيها الخاصة ٠ والطفـل لا يتقبل قسوتها بسهولة بل يتهمها أنها تتعمد إيذاءه لأنها «متغاظة منه » ٠ فالعاطفة بين الاثنين ليست بسيطة رتيبة، ولكنها مشوبة بالشد والجذب ، وتصل فى منتصف القصـة الى حد التوتر ، وبعد العملية تهدأ النفوس ويسند الطفـل رأسه الى فخـذ آمه ويسرح كل منهما مع آفكاره ــ أى فى « الحاجة الحلوة التى قد ياتى بها عم سيد » ٠

وهذه الواقعية فى النظرة الى الأمور تعطى محمد سالم المقدرة على أن يرى الحياة كاملة ٠

لقـد ذكرتنى قراءة هـذه المجمـوعة بما قاله الدوس هكسلى عن ملحمة « الأوديسة » من انها تقص الحقيقة كلها فلا يبكى أصدقاء الموتى على أصدقائهم الا بعد آن يطهوا

عشاءهم بمهارة ويملأوا بطونهم ـ عندئذ تبدأ ساعة البكاء .

ولقد اعترض الأستاذ فؤاد دواره فى كلمته عن الكتاب فى مجلة « الكاتب » على نهاية قصة « مورد رزق » اذ اعتبر نهايتها هبوطا عن المستوى العاطفى السامى . ولكن القصة فى الواقع تكمن قوتها فى هذا الهبوط بالذات لأن هذا الهبوط هو الحقيقة كلها . فالقصة تدور حول شاب جوعان ومحروم يتزوج بفتاة جميلة تعيش فى يسر ورخاء ، وهو يكاد لا يصدق الواقع . وتسأله يوم الزواج فجأة ودون تمهيد :

ـ يوافقك يوم التلات والسبت من كل أسبوع ؟ فالفتاة بغى وقد تزوجته لكى يكون لها ستارا . ويواجهه الواقع المر وأنه لن يستطيع أن يوفر لها مطالب حياتها . ولكنه شاب حساس صادق العاطفة ، فيتعاهدا معا على أنه فى اللحظة التى يستطيع هو فيها أن يوفر لها « لقمة العيش » ستكون له الزوجة الوفية . وكان من الممكن أن تنتهى القصة عند هذا الحد من العواطف السامية ولكنها تكون بذلك قد تحاشت أن تقول « الحقيقة كلها » وهى انه رجل محروم وانها فتاة جميلة يكن لها نوعا من العاطفة ان لم يكن الحب . أيخرج هذا الرجل ويتصرف تصرف الأبطال فيكون ستارا لها بلا مقابل .. غير معقول .. ليست هذه هى الحقيقة كلها . انما الحقيقة كلها فى قوله بعد هذا العهد « طيب مش ممكن نخلى الحكاية دلوقت كل يوم ثلاث وخميس وجمعة » فضحكت بصوت مرتفع وأجابت : « علشان خاطرك خليهم ثلاث أيام » .

هذه هى الحقيقة كلها التى وجد الكاتب فى نفسه

الشـجاعة لـكي يقولهـا كاملة بلا تزييف فليس من مهمـة الأدب عدم تزييف الحياة ·

ونجد نفس هذا الصدق في قصة «الصحراء» · أن بطل القصة يترك في الصحراء وحيدا خائفا مع عربة معطلة ·· والقصة تصور التطور النفسي الذى انتهى به الى قهر هـذا الخوف، لا من الصحراء فقط، بل من الحياة نفسها ـ انها تجربة تحرر نفسا انسانية من خوفها من الحياة · وهو موقف قد يتطلب البطولة والكلام الرنان عن الحياة والناس والخـوف والشجاعة ، ولكن الأستاذ محمد سـالم لم يلجأ لمثـل هـذه الألفاظ المجردة والمفاهيم المثالية ، بل جعل التطور النفسى بسيطا وواقعيا لقد اتخذ بطل القصة أول خطوة نحو هـذا التحرر مدفوعا برغبة ملحة في « أن يقضى حاجة » انهـا رغبات الحياة الأساسية التى تدفع الانسان للحياة ، وليست المثل الرنانة المجردة ·· حتى قصته « مسألة أخلاق » حيث بطل القصة بطل حربى مثلا ، يعوق بمفرده تقـدم العـدو وينتهى بالاستشهاد مدافعا عن وطنه ، حتى فى هذه القصة لم يجعـل الـكاتب بطله شـخصا مصبوبا فى قالب البطولة المعروف ، يموت فى سبيل الألفاظ الرنانة ، بل كما كانت المسألة كما يقول عنوان القصة « مسألة أخلاق » أو بتعبير أصح مسألة طبع · فالشخصية المرسومة شخصية مغلوبة على أمرها · رجل أمضى حياته كلها مضحيا فى سبيل الغير ·· كان متعبا من الحياة ·· وأول جملة فى القصة هى : «رصاصة واحدة أو قذيفة ·· أى شيء يخلص عليه لينتهى الأمر ·· ويتخلص من هذا العذاب ·· » فالمسـألة مسـألة طبع ·· وموقف ·· وحياة ، وهى ـ مرة أخرى ـ الحقيقة كلها ·

وأعتقد أن هذا الاحساس الكامل بالحياة ما كان لينقل

الى القارىء الا بنمو الكاتب فنيا بحيث يستطيع أن يفصل فصلا تاما بين التجربة الذاتية والتجربة الفنية ، فلو أنه فشل فى أن ينأى بنفسه عن الحدث ـ لو أنه فشل فى أن ينظر الى الحدث على أنه شىء لا دخل له فيه شخصيا لما استطاع أن يعطينا الحقيقة كاملة صادقة . ان كثيرا من ضعف القصص يأتى من عدم استطاعة الكاتب الفصل بين شخصيته وبين الشخصية التى يتكلم عنها . ويعلم الله كم نزيف الواقع حين ننظر اليه من خلال النظرة الشخصية البحتة ، وكم تصدق نظرتنا له لو استطعنا أن نواجهه مواجهة موضوعية . وهذه الموضوعية الفنية هى التى مكنت الأستاذ محمد سالم من أن يكتب قصة « الصحراء » بهذا الصدق ، وعدم وجودها تماما هو السبب فى الضعف الموجود فى قصة « أحلام البنات » .

ولعل أحسن قصة تثبت قوة الموضوعية عند الكاتب هى قصة «أستاذ فى الحارة» فالأستاذ الذى فى الحارة لا يستطيع أن يفهم أهل الحارة ـ بينه وبينهم الكتب الثقافية الأوربية، بينه وبينهم حياة العقل . والكاتب يقف وراءه لا يخلط بين شخصيته هو وشخصية أستاذه . انه يفهم الحارة ويفهم أستاذه ويفهم ما يفرق بين الاثنين ـ فلو انه كتب قصة عن احساسه هو فى الحارة لما جاءت الصورة كاملة شاملة كتلك التى قدمها لنا فى قصة « أستاذ فى الحارة » .

وتظهر موضوعية الكاتب بوضوح فى السهولة التى يتقمص بها الكاتب الشخصيات المختلفة ـ فهو فى قصة « أحلام البنات » يدخل الى نفوس البنات وفى « الدبوس » و « بنادق الانجليز » يدخل الى نفوس الأطفال وفى «أسرار الغيب » يدخل فى نفس أم شحاتة وأم اسماعيل .

وقصة « أسرار الغيب » ترينا جانبا آخر من أهم جوانب فن الأستاذ محمد سالم ، وهو ما عبر عنه الأستاذ يحيى حقي في جملة واحدة اذ قال : « ان العنصر الدرامي متوفر في كل هذه القصص » • ولعل « أسرار الغيب » هي أكثر القصص درامية ـ فالقصة تعرض لنا عن طريق المشاهد المسرحية تقريبا • فالمشهد الأول في بيت أم اسماعيل حيث تدور حوادث تعرض علينا المشكلة ، والمشهد الثاني في الترام ، والثالث في بيت الأغنياء حيث تواجه أم شحاتة بالفشل والخيبة ولقداستعمل محمد سالم في هذه القصة طريقة التقابل في مهارة فائقة • فمحور القصة هو تطور الزمن والتقدم الذى يقضى على الجهل والشعوذة الممثلين في شخصية أم شحاتة ، ولكن الكاتب لا يقرر ذلك تقريرا • كل ما هنالك اننا نسمع المذياع يقوم بدور المنبه للتطور الذى يحدث في براعة تامة • تبدأ القصة المذيعة ـ ولقد أحسن المؤلف اختيار التفاصيل الدالة على التغيير والتطور • فتتكلم المذيعة عن « الفريجيدير » ، ثم نسمع بعد ذلك في الطريق كلاما عن القنابل الذرية ، كما نسمع أيضا ـ حتى نعرف الحقيقة كلها ـ صوت عبد الحليم حافظ •

ووسط هذا تعيش أم شحاتة لا تفهم منه شيئا • انها ضائعة تبحث عن قيم مضت لا لأنها تريد أن تجد ما تقتات به فحسب ، بل لتجد لنفسها كذلك مكانا في هذا العالم الجديد • ان أغرب ما في الأمر بالنسبة لها • « ان الناس لم يصبحوا هم الناس •• كان الواحد منهم لا يطبخ الطبخة الا ويبعث منها بطبق أو طبقين لجاره •• » أما الآن •• الخ فالكاتب يجعل الماضي والحاضر يتقابلان ، فتتحطم قيم الماضي أمام قيم الحاضر والضحية تموت ولكنها لا تفهم •

... وطريقة التقابل هذه يرجع اليها أيضا المهارة التى اختيرت بها تفاصيل قصة « أستاذ فى الحارة » اذ ما كان الكاتب يستطيع أن يرينا التناقض الذى بين الأستاذ وحارته ان لم يضع الصورة فى مقابل الأخرى بدقة وعناية ٠

والعنصر الدرامى موجود أيضا فى تطور الحدث التطور المنطقى الحتمى ٠٠ فالمشكلة تعرض فى الأول وتتعقد فى الوسط ثم تصل الى نهايتها المحتومة ٠ ففى « الصحراء » كان الجزء الخاص برحلة البطل الى الاسكندرية مخصصا لعرض عقدة الخوف المتسلطة على البطل ، ويصل شرح هذه العقدة الى ذروته أثناء وجوده بمفرده بالليل فى الصحراء ٠ ويتطور الحدث نفسيا حتى يصل به عذاب الوحدة الى الرغبة فى صحبة أى قوم حتى اللصوص الذين كان يخافهم ، ويحس فى النهاية بالرابطة التى تربطه بالناس وبالحياة ٠٠ فيزول عنه خوفه منهم ٠

وقصة « أستاذ فى الحارة » تبدأ بعرض المشكلة وهى عدم تجاوب هذا الأستاذ مع أهل الحى بالرغم من رغبته الأصيلة فى هذا التجاوب ، وتتعقد المشكلة حين يقع الشجار بين جاره وزوجته ، ويظن الأستاذ انه باندماجه فى هذه المشكلة سيزول الحاجز بينه وبين أهل الحارة ، ولكن صلح الجار وزوجته بطريقة لا يستطيع هو أن يفهمها ٠٠ تحدد بصورة أقوى هذه الفجوة العميقة القائمة بينه وبين أهل الحارة ٠

ولا يعنى هذا ان الأستاذ محمد سالم قد وصل الى ذروة الكتابة الفنية ، ولكن هذه القصص الثمانى تعتبر من أنجح القصص المصرية والضعف فيها حين يوجد يكون ضعفا فى الجزئيات لا فى الجوهر ٠ ففى « أحلام البنات » لم يستطع

الكاتب أن ينظر النظرة الموضوعية البحتة ، فجاءت الصورة مشوبة بشيء من الرومانسية • كما أن هناك عدم تناسق في بناء بعض الشخصيات ، فكيف يكون أول من جرؤ على محادثة البنات أجمل آفندى من الزوار ؟ ثم هذا الخجول كان يود أن ينفرد بالبنت وهو ما لا يتفق وخجله الزائد •

ولكن لى ملاحظة على اختيار الألفاظ ، فمثلا المذيعة فى أول جملة من قصة « أسرار الغيب » وهى تتحدث عن « المربية بالكريمة » وأجد نفسى أتساءل ، ما هى المربية بالكريمة ؟ هل نحن فى برنامج « ساعة لقلبك » حيث نعتمد على المفارقة اللفظية لاثارة الضحك • ان الراديو فى هذه القصة هو رمز التقدم والتطور وليس هنا مجال التندر على برنامج ركن المرأة •

ومثل آخر فى « أحلام البنات » يقول الكاتب ان البنات يراقبن الزوار « رموز العالم الكبير التى تسير أمامهن فى رشاقة » • وأتساءل أهى الرشاقة التى تجذب البنات المحبوسات وراء القضبان أم الحرية والانطلاق ؟ مجرد سوء اختيار لفظ يكون فى بعض الأحيان بمثابة فجوة يقع فيها القارىء فيضعف ذلك من أثر القصة الكلى •

احسان عبد القدوس والرواية
ماله وما عليه

أولا : ماله

لعل احسان عبد القدوس هو أكثر كاتب روائى آثارت أعماله الجدل حول نفسها • والعجيب في الأمر آن الأغلبية العظمى من هذا الجدل كان يدور شفهيا فلم يناقش عمله على الورق بقــدر ما أعلم غير الأســتاذ يحيى حقى فى كتــابه « خطوات فى النقد » • لذلك فان احســان عبــد القدوس أكثر كاتب قيم على أساس القيل والقال ، لا عــلى أســاس دراسة غير متحيزة لأعماله • ومما لا شك فيــه آن روايات احسان عبد القدوس تستأهل مثل هــذه الدراسة ويجب أن يزال عنها غبار الاشاعات وتقيم على أساس علمى سليم • عندئذ سنجد ان احسان عبد القدوس مثله كمثل آى كاتب آخر له ميزاته كما له ضعفه •

وأول اشاعة آرى وجوب نفيها بشدة هى اتهام كاتبنا بأنه كاتب جنسى • وانى لأجد صعوبة فى فهم ما يقصــده بالضبط مروجو الاشاعة بتعبير كاتب جنسى • ان العبارة على ما أفهم تعنى آن الــكاتب يفيض فى وصف العــلاقات الجنسية بتفاصيل يمجها الذوق ولا تتطلبها مقتضيات الفن • فأولا ان احسان عبد القدوس لا يفيض فى وصف العلاقات

الجنسية • أين هو من كتاب الجنس الذين نعرفهم • انه يستشهد ببلزاك فى دفاعه عن نفسه (١) • ولكن بلزاك أو زولا كان يكتب فى القرن التاسع عشر ، أيام كانت بنات الطبقة الراقية ينشئن فى الأديرة ولا يخرجن الى الحفلات الا بصحبة رفيقة ما من النبلاء • أما الآن فنحن فى القرن العشرين ويبدو زولا فى خفر العذراء اذا قورن بكتاب الجنس الجدد • انى عندما أذكر كتاب الجنس أذكر د•هـ• لورنس ووليم فولكنر ، ومورافيا ، أذكر هنرى ميللر ونورمان ميلر ، أذكر جونترجراس وجان جينية • أين احسان عبد القدوس من هؤلاء ؟ انى لم أجد فى كل رواياته (وأنا فى هذا البحث أقتصر على الروايات) لم أجد الا منظرا واحدا يمكن أن يوصف بأنه جنسى (٢) • والمنظر هو اعتداء حسين باشا شاكر على زوجة محمد أفندى السيد (شىء فى صدرى) • انه لمن السخف أن يوصف كاتب بأنه كاتب جنسى لمجرد منظر واحد فى كل قصصه • بل ان هذا المنظر مبرر فنيا وموضوعيا • فحسين شاكر يريد أن ينتقم من شرف محمد أفندى السيد ــ الرجل الوحيد الذى رفض أن يشترى بالمال ويثبت برفضه هذا ان هناك انسانا استطاع أن يحتقر قيمه • ولم يستطع أبدا أن ينتقم من محمد أفندى السيد فى حياته ولكن بعد مماته استطاع أن يستولى على عائلته وكانت لحظة النصر الكبرى لحسين شاكر حين استطاع أن يسلب زوجة محمد أفندى السيد شرفها • بل ان المنظر مكتوب بقوة بحيث ما يثار فى

---

(١) مقدمة النظارة السوداء ، والاستاذ يحيى حقى على حق فى اعتقاده أن احسان عبد القدوس يقصد اميل زولا (انظر خطوات فى النقد ص ١٢٧) •

(١) يستثنى من هذا البحث رواية « لاأنام » اذ انها تحتاج الى دراسة مقارنة بينها وبين رواية فرانسواز ساجان • ولسوف أقوم بهذه المقارنة فى مناسبة اخرى •

القارىء هو احساسه بكراهية حسين شاكر لزوجة محمد أفندى ولمحمد أفندى وهى أحاسيس أبعد ماتكون عن الاثارة الجنسية ٠

ان دخول الجنس في الرواية أصبح فى عصرنا هذا أمرا طبيعيا وتكاد لا تخلو رواية من الروايات الحديثة العالمية مهما كان موضوعها من واقعة جنسية ٠ ويحضرنى هنا قصة سيمون دى بوفوار « الكهنة » وهى قصة سياسية اجتماعية تاريخية ولكن لم يخل الأمر من وجود بعض المناظر الجنسية في مواقف معينة من الرواية ٠ فمن العبث ، بل وانه لرياء أن ينعت احسان عبد القدوس بأنه كاتب جنسى يجب اهمال أعماله بينما نتكالب على قراءة الأدب الغربى ويرفع كتابه الى صفوف الكتاب الأوائل ٠ وعليه لا يمكن اعتبار احسان عبد القدوس كاتبا جنسيا بمعايير الأدب العالمى ٠ ولعل ما يسمى محليا بالأدب الجنسى هو ان عبد القدوس أولا يهتم جدا بوصف مشاعر الفتاة تجاه فتاها ومشاعر الفتى وهو يفكر فى فتاته ثم انه يعترف بأن للجنس دورا فى حياة الفرد ــ فهو يقول لنا ان لحلمى عشيقة (لا شىء يهم) وأن ليلى لا تستطيع معاشرة زوجها وتتخذ من حبيبها عشيقا (لا تطفىء الشمس) ٠ وهو وان كان لا يصف اللحظات الجنسية فهو يصف أحاسيس الأشخاص قبل وبعد اللحظة الجنسية ٠ ولعل الفقرة التالية تمثل خير تمثيل لكتابات احسان التى توصف بالجنسية ٠ والفقرة تصف أول لقاء جنسى بين ليلى وعشيقها الموسيقار فتحى بعد فشل زواجها من عصام (لا تطفىء الشمس) ٠

ثم مد اليها ذراعيه ، وألقت نفسها بينهما ، ونامت على صدره وأحست انها عادت ٠٠

لم تعد عندما هبطت بها الطائرة الى أرض القاهرة ··
ولم تعد عندما دخلت بيتها ··
ولكنها الآن عادت ··
عادت ·· عندما وصلت الى صدر حبيبها ··
وتنهدت فى راحة ··
وخده على خدها
وأنفاسه تتردد لاهثة فى أذنها ··
ثم ··
تحركت شفتاه ·· وتحركت شفتاها ··
والتقت الشفاه ··

· · ·

والحياة ترتد ·· ناعمة ·· هادئة ·· حلوة ·· لا شيء يقف فى طريقها ·· انها لا تدرى أين أنفاسها فى أنفاسه ·· ولا تدرى أين صدرها من صدره ·· ولا تدرى أين جسدها من جسده ·· ولا تدرى من فك ضفيرتها ·· ولا تدرى ماذا تعرى من جسدها ، وماذا لم يتعر ·

ذابا ··
رجل وامرأة ··

لم تكن تعلم ان هذا هو الرجل ، وأن هذه هى المرأة ·· وهدأ :

فتهمة احسان اذن هى انه يعترف بالحب والجنس ولعل الذين يتهمونه كانوا يفضلون أن يتحاشى سيرة الحب والمحبين وألا يأتى على لسانه التلميح الى الجنس كأن لا وجود له · وهذا طبعا سخف اذ أن الحب وعلاقة الرجل بالمرأة على

مختلف الصور كانت دائما أبدا المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية، ولو تجاهل كاتب ما هذا الموضوع لأفقر عمله فقرا تاما ..

ولعل ما يثير الثائرة على احسان ليس مجرد ذكر هذه الحقائق والأحاسيس بل دقته ومهارته فى وصفها بصورة تمكنه من اثارة أحاسيس القارىء . ولو ان احسان يفشل فى تجسيد ما يحسه المحبين والعاشقين من عواطف لما ثار عليه الثائرون .

فتهمة احسان اذن تبدو لى فى الواقع نابعة من مهارته كروائى .

— ٢ —

وهذه هى النقطة التى أريد أن أبدأ منها ، فان كل ما لاحسان من مميزات يتلخص فى كونه قصاصا ماهرا يملك من فن سرد الرواية ما يمكنه من السيطرة على القارىء بحيث يجعله ينسى نفسه منقادا لما يقص عليه من حوادث ، منفعلا بما تنفعل به الشخصيات يشاركهم حياتهم الخاصة والعامة بوجدانه وحسه لا بناظريه وعقله .

وأهم ما يعتمد عليه احسان من أساليب فى السيطرة على القارىء هى قدرته على تصوير خلجات النفس الانسانية، بصورة مقنعة الى الدرجة التى تجعل القارىء ينفعل بنفس أحاسيس شخصيات الرواية . خذ مثلا وصفه لأول قبلة بين حلمى وعشيقته المطلقة تحية (لا شىء يهم) كانت قد أتت الى شقته لأول مرة لتذوق طعامه الذى كان يدعى المهارة فى طهيه وبعد تردد وخفر دخلت معه المطبخ وشاركته عملية الطهو وبذلك زال عنها حياؤها الأول وأخذا :

يتحادثان ويضحكان .. ونار البوتاجاز تفح فى
وجهيهما .. ونار فى أعصابهما .. وكتفه
يصطدم بكتفها ثم يفترقان .. ويده تلمس يدها
.. ثم تفترق اليدان .. وخفت الحديث بينهما
.. أصبح بينهما شىء أكبر من الحديث ..
احساس لا يعبر عنه بالكلام .
واستدارت لتقلب قطعة الشواء .. والتقى
وجهها بوجهه .. كلاهما ينظر الى الآخر بشفتيه
.. وتعقد حاجباه فوق عينيه الواسعتين ..
وشفتاه الرفيعتان ترتعشان .. ورفعت اليه عينين
مبهورتين فيهما هذه السخونة كالنار الهادئة ..
وشفتاها مفتوحتان نصف فتحة .. كأنهما تبتهلان
اليه ألا يذبحها .. ألا يجرحها .. ألا يؤلمها ..
وفجأة جذبها اليه .. أخذها الى صدره .. كلها
.. كلها .. هنا ستبقين .. هنا ستعيشين .. فى
صدرى .. يا لهفة شوقى الطويل .. وقلبه يدق
يدق .. كأن الهواء قد فتح كل نوافذه فجأة
وأخذت الريح تهز ضلفة .. تكاد تنزعها ..
وهى مستسلمة الى صدره .. تائهة فيه .. ان
صدره واسع .. لا تدرى أى مكان منه تستقر
فيه .. والتقط شفتيها المفتوحتين بشفتيه ..
يقبلهما .. لا ينام فيهما .. يغرق فيهما ..
يحاول أن يصل منهما الى داخلها .. الى قلبها ..

ان فى هذا الوصف مهارة ولا شك ، مهارة يجب أن نعترف انها من قوة الفنان لا ضعفه . وان ما يجب أن يذكر لاحسان ان مقدرته هذه لا تقتصر على وصف المشاعر

الخاصــة بالحب الجنسى ، بل تتجــاوزها الى التعبير عن الحب الساذج الجميل الذى ليس فيه التقاء شفاه أو جسد • خذ مثلا المنظر الذى عبر فيه أحمــد الى فائزة عن رغبتــه فى الزواج منها • لا يمكن المرء أن ينقل النص الكامل لمنظر كهذا ، اذ أن احسان يعرف ان وصف مثل هذا الحب الطاهر الساذج الجميل يحتاج الى صفحات طويلة • فهو يترك الأثر الذى يريد أن يثيره فى نفس القارىء يتكون تدريجيا عن طريق لمحات متعددة متباعدة تتقارب شيئا فشيئا حتى يصل ببطلته الى لحظة النشوى :

وأحست انها ترتفع الى سماء يملؤها ضجيج محبب •• ضجيج العوالم

وهن يقرعن الدفوف فى زفاف عروس •

ولقد احتاج المنظر من احسان الى خمس صفحات كاملة كانت كل كلمة فيها ترمى الى هذه اللحظة وتعبىء أحاسيس القــارىء الى تلك اللحظة الأخـيرة ــ لحظــة فرحة فائــزة بحبيبها •

ومرة أخرى يجب أن نذكر لاحسان أن مقدرته هــذه لا تقتصر على التعبير عن العواطف الغرامية فهو قادر عــلى تصوير أى احساس ممكن أن يتعرض له قصاص • ولعــل خير ما يمثل لنا قدرة احســان عبد القــدوس على تصــوير المشاعر البعيدة كل البعد عن الحب هو منظر من « فى بيتنا رجل » كان احسان يقص علينا آخر مغامرة فدائية لابراهيم وهى اعتداؤه عــلى المعســكر الانجليزى بالعباســية • فجر ابراهيم أول ثانى قنبلة وبدأ الانجليز يتعقبونه بالرصاص والكلاب والأضواء الكشافة :

وأخذ يجرى مستقرا فى كل ما يجده فى طريقه .. وينبطح على الأرض ريثما يلتقط أنفاسه ..

وهو يحس بقواه تنزف منه .. يحس بصدره يطبق فوق رئتيه ، كأنهما سيكفان عن الحركة .

والأضواء تتعقبه .. والنيران .. وطلقات الرصاص .. سيارات تتحرك بسرعة .. وصوت صفارات تنطلق وتكاد تمزق آذنيه .. ونباح كلاب .. انه يكره الكلاب .. يارب .. لماذا خلقت الكلاب .. آلا يكفى الانجليز .. والآلام .. آلام حادة فى كتفه .. وفى ظهره .. وفى ركبته ..

...

انه لم يعد يدرى آين هو من المعسكر .

لقد كانت خطته تقضى بأن يخرج عن طريق الجبل ، ويصل الى القاهرة من ناحية حى الدراسة .

ولكن أين الطريق الى الجبل ..

انه لم يعد يدرى .. لم يعد يعرف آين الشمال ، وأين اليمين ، وآين الشرق ، وأين الغرب .. تاه داخل المعسكر ..

ولم تعد معه الا قنبلة واحدة ..

والكلاب تنبح من ورائه .

انه يكره الكلاب .. ويخافها .. نعم انه

يخاف ·· يخاف الموت ·· انه لا يريد أن يموت
·· لن يموت ··

ورفع القنبلة وألقاها بيده اليسرى !

لعل رائحة الدخان المنبعث من القنبلة ،
تضلل أنوف الكلاب ··

وغير اتجاهه ··

ولكنه لم يعد يستطيع أن يجرى ··

ويريد أن يقف ·

ولكنه لا يستطيع ·· انه يجرى بقوة
الاندفاع ·· ورأسه مدلى على صدره ·· وجسده
يترنح ·· وقطرات من دمه تتعقبه ·

التعب والخوف من الموت واليأس من النجاة ثم التشبث بالحياة والمقاومة الأخيرة كل هذا يشعر به القارىء وكأن حياته هو لا حياة ابراهيم هى التى معلقة بين الحياة والموت ·

وأسوق هنا مثلا آخر حتى تتغير الصورة العالقة فى أذهان الناس من أن احسان عبد القدوس كاتب جنسى · والمثل من « شىء فى صدرى » · لقد رأى حسين باشا شاكر الرأسمالى الكبير عادل الشاب الذى يحب هدى واقفا أمام الباب :

رأيت عينيه ونظرته ··

عيناه السوداوان كأنهما نهر صاخب فى ليلة
حالكة ·· ونظرة شعرت خلالها كأن آلافا من
الناس ينظرون الى ·· كلهم شباب ، كلهم
غاضبون ! ··

وأحسست بالخوف ، من الخوف سريعا على قلبى ، دون أن يتوقف ! لحظة جبن ٠٠ لم تمر بى من قبل !

وأسرعت واختفيت داخل السيارة ٠٠ كأنى أهرب ٠٠ أهرب من آلاف الناس ٠٠ ينطلقون كلهم من كمين نصب لى ٠٠ من عينين غاضبتين كأنهما بحر صاخب فى ليلة حالكة !

وأحسست بنفسى أتجمع للانتقام ٠٠ الانتقام من آلاف الناس ! وقضيت ليلتى وهذه النظرة الغاضبة معلقة فوق رأسى ٠٠ تطل على من السقف ومن فوق الجدران ، وأراها بجانبى فوق الوسادة ٠٠ وأضع رأسى تحت الوسادة ، فأراها تحت الوسادة ٠٠ ان هذه النظرة رأيتها من قبل ٠٠ رأيتها فى عيون ناس كثيرين ٠٠ ناس كانوا يلتفون حول سيارتى الكاديلاك الكبيرة ثم يطلقون على هذه النظرة ٠٠ وناس كانوا يمرون أمام قصرى ثم يطلقون على هذه النظرة ٠٠ وناس كانوا يسمعون عن ثرائى ثم يطلقون على هذه النظرة ٠٠ ناس من الشارع ٠٠ كأن عيونهم فوهات مسدسات تطلق الرصاص على صدرى ٠٠ وقد استطعت أن أطفىء هذه النظرة فى عيون الكثيرين ممن ألحقتهم بشركاتى وأفضت عليهم من نعمتى ومالى ٠٠ ولكن ، هل أستطيع أن أطفىء هذه النظرة من عيون كل الناس الذين يملأون الشوارع ؟ ٠٠ وهل أستطيع أن أطفئها من عينى

هذا الشاب المتسكع على الرصيف المقابل لعمارة
شارع النيل ؟!

وأمثال هذه اللحظات كثيرة فى كتابات احسان عبد القدوس وخصوصا رواياته الأخيرة · فهو عندما بدأ يكتب لم يكن يجيد هذا الوصف الدقيق فنجد فى (أنا حرة) مثلا أنها تكاد تخلو من هذا النوع من وصف المشاعر بطريقة مجسدة بينما يزداد قوة وعددا فى لا تطفىء الشمس · ولعل من أبدع المناظر التى كتبها احسان عبد القدوس بهذا الأسلوب هو الطريقة التى وصف بها موت ممدوح فى نهاية لا تطفىء الشمس · وان احسان نفسه يعرف هذا الفرق بين رواياته الأولى ورواياته الأخيرة فهو يقول فى مقدمة الطبعة الثانية لـ « أنا حرة » ·

« يخيل الى وأنا أقلب الصفحات ، ان كاتبا آخر هو الذى كتبها ·· كاتبا استعار ذكرياتى واستعار الشخصيات التى عرفتها ، واستعار آرائى ·· ثم كتب كل ذلك بأسلوبه وفنه ، لا بأسلوبى وفنى » ·

هذا تفسير احسان عبد القدوس لضعف « فن وأسلوب » أنا حرة ولكن الضعف الحقيقى هو ان احسان عبد القدوس لم يكن يعرف فى تلك الآونة كيف يجسم أحاسيس وانفعالات شخصياته بما فيه الكفاية فكانت الرواية مجرد هيكل عظمى لرواية لم يكسها فن ولا أسلوب ، فخرجت هزيلة ضعيفة يكاد كاتبها أن يتبرأ منها · ولما نما احسان عبد القدوس فنيا استطاع أن يجسم كل انفعالات شخصياته الغرامية منها وغير الغرامية واستطاع بذلك أن يتحكم فى انفعالات قارئه

فيجعله يشارك فى انفعالات أبطاله وهو ما يتحتم على كل كاتب أن يفعله وهو ما يعطى لاحسان عبد القدوس ما له من قوة كقصاص .

- ٣ -

زد على ذلك ان احسان عبد القدوس قادر على آن يضع هذه الشخصيات التى تنفعل وتحس فى اطار اجتماعى محدد يصوره احسان - مرة أخرى - بصورة مقنعة بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليه .

خذ مثلا الحوار الذى يدور بين المدرسات فى (الطريق المسدود) والحوار الذى يدور بين الأصدقاء الثلاثة حلمى ومحمد وتوفيق (لا شىء يهم) أو ذلك الذى يدور بين الأخوات الثلاث فى (لا تطفىء الشمس) . كلها أحاديث نعرف ان أمثالها يدور فى أمثال هذه الجلسات . والقارىء حين يقرأها يجد نفسه قد انتقل الى الجو الذى تدور فيه القصة ، وتعرف عليه ، مما يسهل عليه عملية الاندماج التى يرمى اليها كل قصاص جيد ..

ولا يكتفى احسان فى وصفه لهذا الاطار الاجتماعى بخلق الجو الذى يعيش فيه أبطاله بل انه فى كثير من الأحيان يجعل هذا الاطار طرفا ثانيا فى صراع درامى يكون البطل فيه طرفا أولا . فلقاء الفرد بالمجتمع ينجم عنه موقف ينتج عنه تطور فى الأحداث .

خذ مثلا أسرة أحمد زاهر التى لجا اليها ابراهيم حمدى بعد هروبه من السجن « فى بيتنا رجل » . ان احسان يصف الأب ولبسه وجلسته ثم يتبع ذلك بوصف الأم وجلستها ثم

سامية ونوال • ثم يدق الجرس وتفتح نوال الباب لابراهيم ان الأسرة هادئة لا تتوقع شيئا ثم ينبههم دخول نوال الصامت ويرفعون رؤوسهم ويبدأ الحوار ــ أسئلة وأجوبة وخوف ولهفة • والنص طويل لا يمكنني نقله ولكن يمكن للقارىء الرجوع الى الصفحات ٤٦ ــ ٤٨ فيجد رد فعل وجود ابراهيم بالنسبة لكل فرد من أفراد العائلة مرسوما بدقة تجعل القارىء يعيش هذه المشكلة • مشكلة حلول ابراهيم حمدى على هذه الأسرة • وينتج عن هذه الأحاسيس المختلفة قبول ابراهيم حمدى فى البيت • من هذه النقطة يتطور الحديث••

أوخذ مثلا المنظر الذى يحاول فيه عادل الشاب الثورى (شىء فى صدرى) اكتساب ثقة العمال التى فقدها حين أشاعت الشركة عنه انه جاسوس • فبعد آن أقنعهم بأن من حقه الدفاع عن نفسه يبدأ الصراع بين الفرد والجماعة :

ــ أنا سمعت انكم بتقولوا انى جاسوس •

وساد الصمت •• لم يكن العمال يتوقعون آن يواجههم عادل بهذه الصراحة والبساطة • وآخذوا يتبادلون النظرات •• وتنحنح يعضهم ، وسعل آحدهم سعالا حادا •• وطالت فترة الصمت •• ثم انطلق العامل عبد التواب محمود الصبيح فى حدة ، وفى غضب مفتعل :

ــ ايوه أنت جاسوس •

• • •

وقال الريس عبد الفتاح وهو عامل قديم ورع : الحقيقة الكلام ده سمعناه ياسى عادل آفندى •• وما حبناش نصدقه •• انما •• وسكت الريس عبد الفتاح •

ومنذ هذه اللحظة يدآ الصراع بين عادل وعبد التواب

الجاسوس الحقيقي يحسمه أقوال العمال المعتدلين حتى يتطور الموقف الى اللحظة التى يتهم عادل فيها عبد التواب بأنه هو الجاسوس الفعلي • وبقلم بارع يصف احسان محاولة عبد التواب التشويش على هذه التهمة وكيف ان العمال أمسكوا به بالقوة وفتشوا شقته حتى وجدوا فى حوزته مبلغ الرشوة الى آخر المنظر كله • كل ذلك فى تسلسل منطقى ينبع من تصارع الشخصيات فيقودك احسان من حدث الى حدث حتى آخر المنظر وانتصار عادل على عبدالتواب ورد اعتباره بين العمال فيأخذ بذلك الصراع الأساسى بين حسين باشا شاكر وكل قيم الخير ومن يؤمنون بها (وهو الموضوع الأساسى للرواية) خطوة الى الأمام •

ـ ٤ ـ

ويمكن اعتبار هذه المقدرة جزءا من مقدرة احسان عبد القدوس عموما على « حكاية » القصة ، فانه مهما كانت مقدرة الكاتب على تصوير مشاعر الفرد ومهما كانت مقدرته على تصوير الموقف فان هذا ما كان ليملك لب القارىء ان لم يوضع فى اطار قصصى عام ينساب بالقارىء من منظر الى منظر ومن موقف الى آخر فى سلاسة وانطلاق • وفى هذا احسان استاذ لا يبارى فهو ينقلك فى يسر من منظر الى آخر ومن موقف الى آخر فاذا بأحداث الرواية تسير بك الى الأمام من غير أن يشعر القارىء بأى قلق فى مجرى القصة •

ولم يكن من الصعب على احسان عبد القدوس ان ينتقل بأحداث الرواية فى الروايات ذات الخط الواحد أى تلك التى يركز فيها الكاتب على بطل واحد ويكتفى بسرد الأحداث التى وقعت له من وجهة نظره فحسب مثل : أنا حرة ،

الطريق المسدود ، شيء في صدرى · فى مثل هذه الروايات يتتبع الكاتب البطل أو البطلة من موقف الى موقف بأن يقص حدثا ما ثم يشرح أثر هذا الحادث فى نفس البطل وما ترتب عليه من تغيير فى حياته فتسير بعد ذلك على وتيرة واحدة : « الى ان كان يوم » يحدث حدثا آخر ·

ففى أنا حرة مثلا اتخذت امينة موقفا معينا من الأسرة بعد أن كثر ضربهم لها « فلم تعد تبكى ولا تصرخ ولا تستغيث ·· أصبحت تقابل ضربات عمتها وزوج عمتها فى برود ··

الى أن كان ذلك اليوم الذى قررت فيه الهرب ··

وسارت حتى وصلت الى محطة الترام ···

وهكذا انتقلنا الى مرحلة آخرى من مراحل القصة ــ الى حدث جديد ·

أما فى الروايات ذات الخطوط العديدة حيث تكثر الشخصيات يكاد يكون لكل نفس أهمية أخرى مثل لا شيء يهم ولا تطفىء الشمس فيستعمل احسان عبد القدوس بالاضافة الى الطريقة الأولى طريقة ثانية تكاد تكون فى نفس بساطة الطريقة الأولى · فهو ينتقل من حدث الى حدث بأن يدخل شخصية جديدة فى الحدث الأول ثم ينتقل مركزا السرد على الشخصية الجديدة · فمثلا قد يدور السرد حول أحمد زهدى وذهابه الى نادى الجزيرة ومقابلته مع شهيرة ثم يعود أحمد الى البيت فيجد ليلى مثلا تعزف البيانو وبعد حوار بسيط بين الاثنين يذهب أحمد الى حجرته تاركا ليلى تعزف · يركز احسان على ليلى وعما كانت تحسه فى هذه اللحظة ازاء فتحى مثلا أو أمها الى آخره وهكذا ينتقل بنا احسان

عبد القدوس الى سرد ليلى وحوادثها دون أن يشعر القارىء بأن حدثا انتهى وآخر بدأ ٠

والواقع أن هذه الطريقة تمكن احسان من التحكم فى أطراف القصة العديدة المعقدة فلا تتبعثر ويصعب على القارىء الالمام بأطرافها العديدة ٠ فالكاتب بذلك يقدم عملا متماسكا واضح الأطراف سلسا فى تطوره من حدث الى حدث يجذب القارىء الى متابعة قراءة القصة فى يسر وانسياب ٠

— ٥ —

ولا تقف مهارة احسان فى قص القصة عند هذا الحد ، فان من أهم مميزات كاتب القصة انه يستطيع أن يشوق القارىء ويثير اهتمامه واحسان لا تنقصه هذه الميزة ٠

فهو يبدأ بالاستحواذ على انتباه القارىء ببدايات مشوقة للغاية ٠ بدايات ترمى بالقارىء فى قلب الأحداث ٠ خذ مثلا بداية الطريق المسدود :

« كانت راقدة فى فراشها ٠ كل شىء فيها نائم الا عينيها وقلبها » ٠ ولا يسع القارىء أمام بداية كهذه الا أن يتساءل : من هى ؟ ولماذا هى فى الفراش ؟ ولماذا تسهر عيناها وقلبها ؟ فيقرأ ليجد الاجابة عن هذه الأسئلة ٠ وعندما يبدأ احسان عبد القدوس فى سرد أول حدث فى القصة فهو أيضا حدث مثير معروض بطريقة تشوق القارىء ٠ يبدأ أحدهم فى طرق بابها ومن حديثه نعرف أنه انسان مخمور وهى ترفض أن تفتح الباب الى آخر المنظر ٠

من الطارق ؟ ماعلاقته بها ؟ لماذا لاتفتح له الباب ؟ أسئلة تشد القارىء الى البحث عن الاجابة عليها فيقرأ ٠

و (فى بيتنا رجل) يبدأ احسان بنفس البداية :

« أحد أيام شهر رمضان ٠ ٠والساعة الخامسة مساء ٠ ٠ وكان راقدا فى فراشه بأحدى غرف مستشفى قصر العينى ٠ غرفة خاصة يقف على بابها جنديان من جنود البوليس ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ الخ » ٠

ولا يقول لنا احسان من هــو الا بعد ثلاث صفحات من ابتداء القصة ٠

ولعل أهم ما يعتمد عليه احســان فى بدايته هذه هو أسلوب يمكن تسميته باستعارة تعبير سينمائى (فلاش باك) Flash Back فهو بعد آن يقدم الشخصية فى‌موقف ويثير اهتمام القارىء بها ، يعود بك الى الماضى فيقص لك حياتها آو جزءا من حياتها ٠ فمثلا بعد أن قدم لنا فائزة (الطريق المسدود) وحادث هجوم السكير على باب غرفتها آخذت فائزة وهى فى رقدتها « تستعرض قصتها كما تعودت أن تستعرض كل ليلة ٠ ان قصتها تبدأ فى خيالها من اليوم الذى وقفت فيه بجانب والدها وهو مسجى على فراش الموت » ٠ ٠

ويبدأ احســان يقص لنا حياة فائزة من يوم آن مات أبوها الى اليوم ٠

ونفس الشىء يحدث فى كل رواياته ــ فهو يقدم لك الشخصية فى وسط الأحداث ثم يبحث عن مدخل يقص منه ماضى هذه الشخصية ٠

ولا يقتصر هذا التكنيك على بداية الروايات فحسب ، فاحسان عبد القدوس يلجأ اليه طوال السرد ٠ فمثــلا اذا ذكر شخصية آخــرى من الشخصيات المهمة فى الرواية غير تلك التى بدأ بها القصة فهو يسرد عــلى القــارىء ماضيها

بنفس الطريقة • فمثلا فى (لا شىء يهم) حيث الشخصيات الرئيسية أكثر من بطل وبطلة يلجأ الى قص حياة كل واحدة بهذه الطريقة • حياة سناء الأولى تقص على القارىء بهـذا المدخل • ان سناء أحست انها فشلت بعد زواجها من محمد فى أن يكون لها بيت بمعنى الكلمة • ولنسمع احسان يتكلم:

منذ متى وهذا الحلم (أن يكون لها بيت) يتراقص أمامها ••

منذ كانت طفلة

•• فتحت عينيها وهذا الحلم أمامها ••

ولم يكن لها بيت أبدا ••

كانت •• الخ •

ونبدأ نعرف شيئا عن حياة سناء الأولى • أما محمـد فقد قص علينا حياته الأولى وهو ينظر الى سناء •

« انها فنانة •• انها رقيقة كالخيـال •• طيبـة كأعواد البرسيم ••

جميلة كالوردة ••

وفجأة تذكر أمه ••

ولا يدرى لماذا تذكر أمه وهو يفكر فى سناء •

لقد كانت أمه صنفا آخر ••

ومن هذا المدخل يبدأ الكاتب فى سرد طفولة محمد •

ويحرص احسان عبد القدوس كل الحرص على أن يكون

هذا المدخل مدخلا سهلا طبيعيا فينتقل بالقارىء من الحاضر الى الماضى من غير أن يشعر ان هنا انتقل نقلة زمنية وان الكاتب يسرح به حتى يملأ فراغات الصورة من غير أن يضحى بمبدأ التشويق •

— ٦ —

بقيت كلمة أخيرة عن أسلوب احسان عبد القدوس ، فان احسان مهما كانت مهارته القصصية ما كان ليستطيع أن يصل الى قارئه من غير لغة تجمع بين سهولة التعبير وقوته • فان لغة احسان سهلة بل سهلة جدا ولكنها فى نفس الوقت معبرة كل التعبير •

خذ مثلا أية فقرة من فقرات احسان :

وتعجب حلمى من هذا الاحساس العارم بقوته •• لقد قضى ثلاثة آسابيع وهو يشك فى هذه القوة •• ثلاثة آسابيع كان يشك خلالها فى نفسه •• ثلاثة آسابيع ضاقت خلالها دنياه حتى أحس بنفسه تافها • صغيرا لا يساوى شيئا الا قدرته على تحمل عذابه •• فماذا جرى له •• هل يكفى أن تعود اليه تحية حتى تعود اليه قوته •• هل يستمد قوته من خطيئته معها ••

وهذه فقرة اخترت جزافا ولكنها كغيرها من الفقرات تحمل خصائص أسلوب احسان عبد القدوس عامة • فهى سهلة القراءة ، اذ ليس بها جملة واحدة صعبة التركيب أو جملة تشعر معها ان الكاتب يتعذب لكى يصل الى قلب القارىء كما انها معبرة جدا اذ أن الكاتب استطاع أن يعبر

عن كل خلجات الاحساس التى يريد أن ينقلها الى القارىء ، وذلك بأن يركب جملة بطريقة معينة تمكنه من أن يشحنها عاطفيا بمختلف الأحاسيس — وليس هذا بالأمر الهين ، فاللغة العربية الفصحى كانت لغة جامدة بمعنى انها لم تكن تستعمل لوصف الخلجات الدقيقة لاحساس الفرد مثلا — فقد كانت أولا وآخرا لغة اجتماعية جماعية لم يطورها الاستعمال الواعى المستمر فصدأت • ولما بدأ أهل الشام ولبنان فى ترجمة الأدب الغربى فعلوا الكثير فى تطوير اللغة ولكن صحب ذلك وجود كثير من التعبيرات الثقيلة • وهذا أمر حتمى فان الترجمة مهما سلست ماتزال تحمل طابع اللغة التى ترجمت عنها فتبدو غير طبيعية وكثيرا ما يجد القارىء نفسه مضطرا الى اعادة ترجمة تعبيرات معينة الى لغتها الأصلية حتى يفهم المقصود تماما • أما لغة احسان عبد القدوس فهى تختلف عن ذلك كل الاختلاف • فهو يستعمل اللغة استعمال من طوعها الى أمره • انه لم يتأثر بالأدب الأجنبى الى الدرجة التى تجعل أسلوبه يبدو مترجما بل هو صحفى تربى على كتابة لغة عربية سهلة بسيطة فأمكنه أن يكتب بأسلوبه الخاص • السهل المعبر •

ولا يعنى هذا انه لا يستعمل اللغة استعمالا أدبيا ، بل بالعكس • ان احسان عبد القدوس باستعماله لغة الصحافة فى المواضيع الأدبية استطاع أن يرقى بالتعبير الصحفى الى مرتبة التعبير الأدبى • فهو يحرص على ألا يستعمل الألفاظ البعيدة ، لا ولا التشبيهات المعقدة ولكنه يستند فى خلق الأسلوب الأدبى الى بناء جملة فى تركيبات مختلفة تحمل معنى عاطفيا معينا •• فهو يعتمد على الجمل

القصيرة ذات الايقاع المعين مثله مثل الشاعر الذى يعتمد على موسيقى الشعر آكثر من اعتماده على الصور الشعرية .

كما أن أسلوب احسان عبد القدوس لا يخلو من الاستعمال المجازى للألفاظ ولكنه يمتاز بأن استعماله جرىء جديد وقد يعترض على ذلك آصحاب المفهوم الكلاسيكى للغة (١) ، ولكنى أرى هذا مصدرا من مصادر القوة فى أسلوب احسان ، ان كثيرا من الصور المتوارثة فى الأدب العربى أصبحت مجرد اصطلاحات بلاغية لا تثير فى القارىء احساسا معينا (كالسعادة والحزن الخ) بقدر ما تثير فيه لذة التعرف عليها بلاغيا . فهى لا تحمل معنى غير بلاغتها . أو بمعنى أوضح يمكن القول بأن القارىء قد اكتسب ضدها مناعة فمفعولها فى نفسه يكون الاعجاب اللغوى ، وبذلك لا تثير فيه الاحساس المطلوب من ألم وحب وشفقة الى آخر ما يريد أن يثيره الكاتب من أحاسيس لذلك نجد آن الأديب دائب البحث عن الصورة الجديدة التى لا يتعرف عليها القارىء فتحدث مفعولها المطلوب فى نفسه ، وماذا وحدها فهو كاتب قوى يمدح ويقدر على قوته التعبيرية .

اليك بعض أمثلة من طريقة استعمال احسان للغة :

« قالت وهى تبتسم فى حنان كأن تضم ممدوح فى ابتسامتها » .

أو « وهز محمود له يده هزة خجلة مرتبكة » .

أو « أغمض شفتيه فى شفتيها » .

---

(١) يحيى حقى : خطوات فى النقد ص ١٧٣ .

أو « كانت شفتاها منفرجتين كأنهما فى انتظار قادم اليهما » .

بهذه التعبيرات يستطيع آن يحدث فى القارىء تأثيرا معينا وان كان قد يفشل فى الحصول على تقدير المجمع اللغوى ــ هذا استعمال جرىء للغة .

وبعد

أعتقد أن القارىء سيرى معى ان احسان قصاص ماهر يملك الكثير من فن الحكاية وان هذا فى الواقع هو سر نجاحه لا كتاباته عن الجنس كما يدعى المدعون ، فهو قصاص أولا وآخرا ويستحوذ على قارئه بفن القصة لا غير .

كل هذا صحيح .

ولـكن ..

احسان عبد القدوس والرواية

ثانيا ـ ما عليه

في مقالنا الأول عددنا ما لاحسان عبد القدوس من مزايا ووصلنا الى انه قصاص ماهر يعرف كيف يستحوذ على مشاعر قارئه بشتى الطرق فـو يعرف كيف يشرح خلجات النفس وكيف يكتب المواقف الحية النابضة وكيف يتحكم في خيوط القصة المتعددة فيربط بعضها ببعض وماضيها بحاضرها مغلفا كل ذلك في أسلوب سهل قوى يصل من خلاله الى قلب قرائه ·

وعندما أتعرض لنقط ضعف كتابات احسان عبد القدوس في هذا المقال أجد نفسي مضطرة الى وضع هذه الصورة في اطار يظهرها على وجه يختلف كل الاختلاف عن الصورة السابقة ·

ويمكن تلخيص هذه الصورة الجديدة بالقول ان إحسان عبد القدوس يستغل مهارته القصصية هذه بطريقة يأباها على نفسه أى فنان حق ، وانه باستثناء روايتين فقط وعلى التحديد **لا شيء يهم** و**لا تطفيء الشمس** لم يستطع كاتبنا بالرغم من مهارته القصصية أن يكتب عملا فنيا بمعنى

الكلمة • وذلك لأن احسان عبد القدوس للأسف كان يركز كل هذه المهارة فى كتابة مايمكن أن يسمى بالأدب الرخيص •

وتعريف تعبير «أدب رخيص» أمر صعب ويحتاج لشرح طويل • ولكن يمكننى هنا أن أقول انه الأدب الذى ينحرف به كاتبه عن صدق الرؤيا وما يتطلبه ذلك من ضبط النفس الى الدرجة التى قد يشعر معها الكاتب بقسوة الحرمان الى الطريق السهل المقروء الذى يعطى القارىء ما يريد باللعب على ما لديه من عواطف كامنة أو مكبوتة ولا داعى للاسترسال خطابيا فى تعريف الأدب الرخيص ولنلقى نظرة موضوعية على روايات احسان عبد القدوس التى أراها رخيصة ولنبدأ **بالطريق المسدود** • هذه قصة المفروض أنها ذات مضمون اجتماعى اذ يقدم لها كاتبها بشعار هو « ان الخطيئة لا تولد معنا ، ولكن المجتمع يدفعنا اليها » • ويختار بطلته فتاة يقدمها على أنها مثال للطهر والبراءة ــ مثال للنبل والنفس الأبية الحائرة • انسانة هى المثل الأعلى للأنوثة مركزة • هذه الصورة التى يقدم بها الكاتب تتعارض مع الواقع الذى يستطيع أن يستشفه القارىء من تصرفات الفتاة • ان كل تصرفاتها تدل على انها فتاة تافهة كل التفاهة ، اذ ليس هناك ما يشغل تفكيرها على الاطلاق غير الرجال ونظراتهم اليها • وما يعجبها من الأدب ليست روايات الفضيلة كما تردد ولكنها روايات الغرام الرومانسية •

ومن المؤكد انها ما كانت لتستطيع أن تقرأ ، بالرغم من ساعات العمر التى كانت تضيعها تحت اللحاف تقرأ ــ قصص منير حلمى أو أشعار شيللى وبيرون ــ أقول

ما كانت تستطيع أن تقرأ أى كتاب جاد أو حتى قصة مثــل الاخوة كرامازوف ، ولو أنهــا عثرت على الحرب والســلام لانتقت الفصول الغرامية وتجاهلت بقية الكتاب • ان بطلة احسان أكملت تعليمهــا ولــكنى لم أشــعر فى أية لحظة من لحظات دراستها أن أية مادة مما درسته أثارت اهتمامها أو أفادتها افادة فعلية • ان السبب الحقيقى لوحدة بطلة احسان هو فراغها الذهنى والنفسى • فهى لا شاغل لها الا البحث عن الحب وعن حب من نوع معين هو حب الروايات • هــذه البطلة يقدمها احسان على انها فتاة ظلمهــا المجتمع • وأنا أتساءل أيلوم احســان المجتمع لأنه لا يخلق رميوهات عــلى مستوى الروايات الرومانســية ؟ كان الأحــرى به أن يلوم فتاته على أفقها الضيق وانحصار تفــكيرها فى نفســها الى درجة مرضية •

ومما لا شــــك فيــه ان هناك فتيات كثيرات لا تختلف عقليتهن عن عقلية فائزة والصورة التى يرسم بها احســان بطلته هى الصورة التى ترى بها كل منهن نفســها ــ انهن فتيات مراهقات ولكن على الفنان وخصوصا اذا كان كاتبا له الوعى الاجتماعى والسياسى الذى لاحسان عبد القدوس أن يبرز بطلته على حقيقتها لا أن يذكى فى المراهقات احساسهن بأنهن مثاليات مظلومات من المجتمع • واحسان عندما يؤله فتاته التافهة فهو يشترى رضا كل فتاة تافهة ترى نفســها فى بطلته ــ هو يكتب الأدب الأرخص •

وأنا لا أتكلم هنا عن موضوع الرواية كمضمون لا أرضى عنه ولكن تقديم الفتاة بهذه الصورة الزائفــة ضعف فنى بحت • ان احسان يضطر أن يفرض الحوادث فرضــا حتى يثبت قضية خاسرة • فهو يختار لها أن تعمل مدرسة وهــذا

اختيار نابع من عندالكاتب وليس هناك فىالقصة ما يبرره .
ولكن احسان أراد لها أن توجد فى مجتمع يمكن أن يفرض هو عليها فيه حوادث مثل تلك التى حصلت لهـا بالمنزل .
أعتقد ان احسان عبد القدوس كان سيجد صعوبة لو أن بطلته اشتغلت طبيبة وترى المرض والموت أمامها يوميا ثم تستمر تشعر بالملل الذى لن يزيحه عنها الا حبيب يقرأ لها أبيات بايرون وشـيللى . فنتيجة للصـورة الزائفة للفتاة يضطر الكاتب الى تزييف الحوادث .

ثم ان هناك صعوبة جمة فى إقناع الكاتب الجاد بفتاته .
فهو ما أن يندمج لحظة حتى يواجه ما أسميه بالمطب فيزول أى أثر كان الكاتب بما له من مهارة فن القصة قد استطاع أن ينميه فيه .. واليك مثل من مطبات **الطريق المسدود** :

عند أول زيارة لفائزة الى بيت منير حلمي ، يقدم لها مشروبا روحيا فتقول :

ــ انت كمان يا أستاذ ، فاكرنى زى اخواتى .

واتسعت نظرات التعجب فى عينى الأستاذ وقال :

ــ ما لهم اخواتك .

ــ يعنى مش عارف .

ــ ما عرفش الا انهم ناس طيبين .

والى هنا يمكن للقارىء أن يتقبل الحوار فمنير حلمى يحاول أن يخدع فتاة بريئة ساذجة ولكن هذه الفتاة ، التى يعرف القـارىء انها ذكية وأنها نجحت الى الآن فى صيانة نفسها بالرغم من الوسط الموبوء الذى تعيش فيه منذ أن كان عمرها اثنى عشر عاما عـلى التحـديد ، هـذه الفتاة

الواعية الثائرة التى رآته الليلة السابقة مع أختيها وواحدة منهما تكاد تجلس على حجره وبررت ذلك بأنه يدرس الحياة الشريرة على الواقع ـ هذه الفتاة ترد وتقول :

ـ لك حق .. انت طول عمرك بتكتب عن الفضيلة والشرف ، وعن الناس اللى بيحافظوا على سمعهتم وكرامتهم .. ما تقدرش تتصور ان فيه ناس غير اللى بتكتب عنهم فى قصصك .. ناس يموت الراجل بتاعهم فيموت معاه شرفهم وسمعتهم و ..

وسكتت لتخرج من حقيبتها منديلا تجفف به دموعا بدأت تقفز من عينيها .

أنا شخصيا لم يسعني وأنا أواجه منطقا كهذا الا الضحك وبذلك يتحطم أى بناء عاطفى يكون الكاتب استطاع بمهارته فى فن القصة أن يبنيه . فالقصة اذن تفشل فى اقناع القارىء الجاد ويقتصر قراؤها على فتيات من سن معين يردن تغذية أحلام اليقظة ومن هنا تسقط من مرتبة العمل الفنى .

ولا ينفع هنا الدفاع بأن القصة كانت قصة أولى من أعمال احسان اذ أن (فى بيتنا رجل) قصة أخرى يمكن وصفها بأنها أدب رخيص .. ولعل وصف هذه القصة بكلمة الأدب الرخيص تنزع من عقل أى قارىء أن الأدب الرخيص هو أدب الجنس . فليس هناك علاقة حتمية بين الاثنين : فلا يمكننى أن أطلق على كتابات د.هـ. لورنس وكلها تدور حول الجنس أدب رخيص بينما أطلق على فى بيتنا رجل وهى تدور حول الوطنية أدب رخيص .

والسبب أيضا هو الاعتراف • والاعتراف فى رواية فى بيتنا رجل ليس تزييفا للواقع كما هو الحال فى الطريق المسدود • فاحسان عبد القدوس لا يزيف فى هذه القصة بل يتحاشى دلالات الموضوع الحقيقية — الدلالات التى جعلت من مضمون فى بيتنا رجل موضوعا عالميا عالجه كتاب كثيرون فى صور مختلفة — ويركز اهتمامه على الحدث الخارجى على الحكاية أو ما يمكن تسميته الحدوتة •

ان مضمون فى بيتنا رجل مضمون اركيتيبال Architypal وهو على التحديد أثر دخول رجل غريب الى مجتمع محدود ضيق تختلف قيمه عن قيمهم • ويستغل الموضوع فى الأدب العالمى على وجهين : فاما أن يكشف هذا الغريب عن مواطن الضعف فى قيم المجتمع الذى دخله ويرى أفراده أنفسهم على حقيقتها فيقلب حياتهم الرتيبة رأسا على عقب ، أو تهتز قيمه هو ويرى أن هناك حياة غير تلك التى كان يعيشها فيبدأ يتحسس طريقه من جديد فى شك وقلق من نفسه • هذا موضوع قديم وعولج بصور مختلفة فى كثير من الروايات وكثير من المسرحيات (١) ، وهو موضوع مهما كثرت الكتابة فيه فهو مايزال جديدا ، لأن القيم واختلافها بحر لا قرار له ولأن لكل زمن قيم يمكن أن تناقش على أكثر من وجه •

والواقع ان احسان بدأ قرب النهاية يرى امكانية القصة بدليل انه خصص الصفحات من ٥٥٦ الى ٦٢٦ لشرح أثر موت ابراهيم حمدى على كل من الأب والأم ومنى وعبدالحميد

---

(١) كثير من روايات هنرى جيمس وجوزيف كونراد ومسرحيات تشيكوف وجين أونيل وبيير شيفزر وغيرهم •

ابن عمهم وسامية ولكن هذه كانت نهاية مفاجئة • فأغلب الرواية تدور على محورين :

١ ــ حوادث نشاط ابراهيم حمدى •

٢ ــ غرام ابراهيم حمدى ونوال • وبدلا من أن يقدم احسان عبد القدوس الى القارىء التطور الذى سيهز هذه الأسرة نتيجة لاتصالها المباشر بابراهيم حمدى يحدث شيئا فشيئا اننا نقرأ قصة غرام ومغامرات على طريقة جيمس بوند • وحتى اذا قسنا المسألة بالصفحات لوجدنا ان ٥٥٠ صفحة مخصصة للغرام والمغامرة و ٧٥ صفحة على الموضوع الحقيقى الذى يكمن فى الحوادث • ان الأدب الجاد لا يهتم بالمغامرات فى حد ذاتها والا كان آرسين لوبين فى مستوى كتابات دستوفسكى ، كما انه لا يهتم بالغرام فى حد ذاته والا كانت قصص المجلات النسائية فى مستوى مرتفعات ويذرينج وروميو وجولييت • ففى الأدب الرفيع دلالات تكمن وراء المغامرات والغراميات تكون عملية الكتابة ذاتها استكشافا لأعماقها • وهذا ما تحاشاه احسان عبد القدوس والسؤال طبعا هو لماذا ــ وقد لمح احسان عبد القدوس امكانية القصة ــ لم يعطها ما تستحقه من العناية ؟ اما أن يكون احسان عبد القدوس كاتبا سطحيا غير قادر على استكشاف أعماق موضوعه أو ــ وهذا ما أميل اليه شخصيا ــ ان احسان عبد القدوس يختار الموضوع الذى سيعجب قراءه ، فهو لا يهمه الا الاستحواذ على انتباه مجموعة معينة من القراء ، القارىء السطحى وهو بذلك يكتب الأدب الرخيص •

والاعتراف فى ثقوب فى الثوب الأسود من نوع آخر • ان احسان عبد القدوس هنا يهرب من مواجهة موضوعه

ويختفي وراء راو يحمله مسئولية قص الأحداث وشرحها ، بدلا من أن يجسمها لنا . لقد اختار احسان عبد القدوس طبيبا نفسيا يفهم كل شيء ويشرح كل شيء ـ وهذا طريق سهل يجعل الكاتب يهرب من أية مشكلة يمكن أن تقابله فهو بدلا من أن يترك هذه النفوس تكشف عن خباياها ، يأخذ الطبيب النفسي يحكى لنا عن العقد النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ولعلى أجد نفسى مضطرة لكى أشرح ما أقصده من الاستشهاد بعملين يعالج كل منهما نفس الموضوع ـ مشكلة الشذوذ الجنسى عند المرأة . والعمل الأول فيلم سينمائي فرنسى رأيته حديثا والعمل الثانى مسرحية انجليزية رأيتها منذ أكثر من عام (١) لجأ كاتب القصة السينمائية الى حيلة الطبيب النفسى الذى أخذ يقص على المشاهد شرحه للحالة من قراءة تقاريره التى يكتبها بعد مقابلته للمريضة . فيعرف المشاهد ان الفتاة كانت تحس أن أباها يفضل عليها عشيقاته وأمها كانت تعوض اهمال الأب بالعشاق فشبت الفتاة غير قادرة على الحب الطبيعى لذلك نشأ فيها الميل الى الحب الشاذ . ويخرج المشاهد وهو يعتقد انه يعرف حقائق نفسية عن الشذوذ الجنسى . والواقع أنه من الناحية العلمية كل الحقائق زائفة ومشوهة لكى تخدم اخراج فيلم مسل . وهذا هو العمل الرخيص . أما المسرحية الانجليزية فلم يلجأ الكاتب الى أحد يشرح له نفوس شخصياته بل جعلها هى تكشف عن نفسها بنفسها . ان حوادث المسرحية تقع فى مسكن المرأتين فى اللحظة التى ستطرد العائلة منهما من عملها . فالأعصاب متوترة والخوف من المستقبل هو المحرك للصراع الدرامى . ومن غير أن يشرح الكاتب لافى تقارير ولا خطب لا ولا ذكريات الماضى

(١) « الهاربة » و « قتل المرضة جورج » للكاتب الانجليزى .

بأن الحالة كذا وكيت ، ولكن استطاع أن يرى كل متفرج حالة هاتين السيدتين فوعى فى نفسه وروحه كل المشاعر والأحاسيس الغريبة التى تحكم مثل هذه العلاقة الشاذة . ولم يستعمل الكاتب أية معلومات عامة عن علم النفس ، ولا أعرف ان كان قد درس هذه المشكلة من الناحية النفسية دراسة منظمة ، ولكن مما لا شك فيه أنه لمس المشكلة بحسه وحدسه الفنى — لمسها كما لمس شكسبير الحقائق التى كان يتكلم عنها قبل أن يخترعوا علم النفس ، فتخرج صادقة بصورة لم يصل اليها علم النفس بعد .

بل ان المشكلة الافريقية ذاتها ، ومشكلة المغترببين البيض فيها وهو مضمون **ثقوب فى الثوب الاسود** قد كرس لها الكاتب البولندىالأصل الانجليزى اللغة جوزيف كونراد عدة روايات كل منها تجوب أعماق النفس البشرية التى تعيش فى هذا الوضع الغير طبيعى . وكونراد يستعمل تكنيك الراوى مثله مثل احسان عبد القدوس ولكنه لا يستعمله للهروب من عرض مشكلته . ان الراوى يحل من المشاكل فى فن قص الرواية بقدر ما يعقد اذ عولج فنيا . فلابد من أن يؤخذ فى الاعتبار كشخصية مثله كمثل بقية الشخصيات . بل انه فى يد فنان فى مرتبة كونراد يكاد يكون الراوى نفسه هو بطل القصة . فهو يقص أحداث الرواية ويتفهم من خلالها نفسيات الشخصيات المريضة — ولكن فوق كل ذلك ، ان الأحداث هى تجربته هو النفسية لاكتشافه معنى الحدث . فالراوى ليس متحدثا باسم كونراد بل هو وسيلة لاعطاء بعدا آخر للأحداث . هكذا يكون الاستعمال الفنى للراوى — أما الطبيب النفسى فمجاله السينما التجارية لا الأعمال الفنية الجادة — مجاله الأدب الرخيص .

وهكذا نرى انى وان كنت آدافع عن احسان عبدالقدوس فى انى لا أرى انه كاتب جنس ، الا انى آرى انه فى كثير من كتاباته يكتب ما يمكن تسميته بالأدب الرخيص. وذلك اما عن عمد لكسب قراء معينين آو عن ضعف ناتج عن عدم مواجهة نفسه وموضوعه بالدرجة التى يتطلبها ما يتعرض له من موضوعات ٠

– ٢ –

أما من ناحية التكنيك فصحيح ان احسان عبدالقدوس يجيد حكاية القصة ، ولكنه مرة آخرى لا يصل الى مرتبة الفن الحق ٠ بل ان اهتمامه بالسرد الشيق السهل يدفعه فى كثير من الأحيان الى التضحية بمتطلبات الفن القصصى ٠

فجميل أن يبدآ احسان القصة فى منتصف الحدث فى نقطة مهمة فيها ٠ ان هذا التشويق سليم ولكن ما معنى آن يحجب عنا بعض الحقائق عن عمد ، لا لشىء الا للتشويق الرخيص ٠ خذ مثلا اللحظة التى قررت فيها ليلى **(لا تطفىء الشمس)** الزواج من عصام٠ هذه لحظة مهمة جدا فى تطور ليلى النفسى والاجتماعى وكان المفروض مادام احسان يكتب قصة تهتم بالدوافع النفسية والاطار الاجتماعى الذى تعمل فيه آن يعطى هذه اللحظة حقها فيتتبع تفكير ليلى فى هذه اللحظة بالتفصيل ولكنه اكتفى بما يلى :

وصمتت تفكر ٠٠ ولم تكن تفكر فى حبيبها فتحى ٠٠ ولا فى الرجل الذى جاء يخطبها ٠٠ ولكنها كانت تفكر فى تحدى آهلها ٠٠ ستتحداهم جميعا ٠٠ لن يستطيعوا آن يعذبوها آكثر من عذابها ٠

واستمرت تفكر

وارتفعت ابتسامة ماكرة الى شفتيها ..

فكر ساذج برىء ، ثم قالت فجأة :

ـ أنا حاقابله .

ولا أظن ان الكاتب كان يعجز عن تصوير انفعالات ليلى وأفكارها فى هذه اللحظة ، فنحن نعرف قدرته على ذلك ولكنه فى الواقع يضحى بهذه اللحظة في سبيل استغلال مبدأ التشويق الى أقصى حد . ان كل قارىء الآن يريد أن يتتبع القصة ليرى ماذا نوته ليلى ؟ كيف ستتحدى أهلها ؟ وهكذا يضحى احسان بركن من أركان التطور النفسى فى سبيل التشويق الرخيص .

ونجد ضعفا مماثلا فى طريقته لعرض ماضى البطل . صحيح ان هذه الطريقة تدع له فرصة بدء روايته حيثما أراد كما أنها تساعده فى الالمام بأطراف الرواية الا أنه فى معالجته لذكريات الماضى أو للماضى نفسه لا يتصرف تصرف الفنان . لقد عثر احسان على تركيبة معينة أصبح يستعملها بلا تفكير أو تردد ـ أصبحت صفة ـ مسألة آلية بحتة يمكن أن يتعلمها أى صبى ويقوم بها بنفس المهارة من غير أن تكون له أية موهبة خاصة . فالكاتب لا يحاول أن يتمثل تجربة الذكرى ـ لا يحاول أن يسأل نفسه كيف تتداعى الذكريات فى الواقع النفسى للانسان . ان أدب القرن العشرين يكاد يكون منصبا على التعمق الى جذور هذه التجربة ـ تجربة الذكرى (بروست ، فيرجينيا وولف ، جيمس جويس ، ويليم فولكنر .. الخ) . اننا اذ نذكر ماضيا ما لا نذكره بتفاصيله كاملة لا ولا نتحكم فى توارد

الذكريات بالترتيب الذى حصلت فيه فى الواقع . فاننا قد نبدأ نتذكر حادثة معينة ثم اذا بنا نسرح واذا بنا نربط ما سرحنا فيه بالحاضر ويضيع منا خيط الذكريات . أو قد تسبق الذكرى ذكرى أخرى أو قد تسقط من ذكرانا حادثة نكاد لا نذكرها ثم اذا بنا فى مناسبة أخرى نذكر تلك الحادثة بوضوح كأنها تحدث الآن . الى آخر ذلك من الطرق العديدة التى نعلم من تجاربنا الخاصة أن ذكرياتنا نتخذها حرة طليقة لا سيطرة لنا عليها . ولكن احسان يبدأ الذكرى من أول يوم ثم ثانى يوم ثم ثالث يوم وكأنها ليست ذكرى على الاطلاق بل حكاية تبدأ من أولها وتتسلسل فى منطق سهل بسيط الى نهايتها فى الحاضر . خذ مثلا حلمى **(لا شىء يهم)** يتذكر لقاءه بعشيقته تحية :

> وألقى حلمى بقطع البطاطس (كان حلمى يطبخ لنفسه) فى الزيت المغلى ، وبحلق بعينيه فيه ، كأنه يبحلق فى قلبه وهو يشوى فى النار .
>
> وقفزت أمام عينيه صورة تحية كما رآها لأول مرة منذ عامين .. انها لم تتغير .. القوام الملفوف كشجرة الموز .. الخ .

وبعد أن ينتهى من وصف تحية يسرد علينا اللقاء الأول بكل تفاصيله ثم يقول احسان :

> « وانتهى اللقاء الأول بلا موعد .. وظلت تحية بين عينى حلمى .. لا يستطيع أن يتخلص منها ..
>
> ومر يومان ..
>
> وثلاثة ..

وتحية لا تريد أن تفارق خياله ..

وفي اليوم الرابع اتصلت به تحية . (ص٢٤٧)

ويستمر احسان في سرد الوقائع حتى اليوم الذى ذهبت معه تحية الى شقته وما تبع ذلك من استتباب العلاقة بينهما (ص ٢٥٧) . عندئذ يقول احسان (أول ص ٢٥٨) :

« وانتهى حلمى من شواء قطعتى الكستليتة وتحمير البطاطس » .

أى أنه من ص ٢٤١ الى ص ٢٥٧ كان حلمى وهو يشوى اللحم ويحمر البطاطس يتذكر وتنساق ذكرياته كأنه كاتب يجلس الى مكتبه يفكر وينسق ويكتب .

والواقع ان احسان عبد القدوس يعرف أن الذكريات تتداخل مع بعضها البعض فهو يقول لنا بعد أن قص علينا قصة حلمى وتحية من أولها الى آخرها :

« وقام (حلمى) يغسل الصحون ، وذكرياته مبرتبكة فى عقله ، متداخلة بعضها فى بعض ، ككرة الخيط المعقدة » . ص ٢٧١ .

فلماذا اذن لم تقدم لنا الذكريات ككرة الخيط المعقدة؟ ولماذا عرضت علينا بهذا التسلسل اللذيذ المريح ؟

ثم ما حتمية البطاطس وطبخها فى الموضوع ؟ ان احسان كان يمكنه أن يسرد كل هذا عن طريق أى مدخل آخر بأن يقول : ووقف حلمى ينتظر الأوتوبيس أو جلس فى مقعد مريح أو سار فى الطريق أو دخل الحمام ـ فعل أى شىء فى أى مكان وأخذ يتذكر تحية فليس هناك أية حتمية فى تدفق ذكرياته على هذه الصورة لأنه كان يقلى

البطاطس • كان من الممكن أن يأخذ من البطاطس مدخلا منطقيا لذكريات حلمى مع تحية لو أنه بدأ يذكر أول مرة دخلت تحية الشقة لأنها فى ذلك اليوم دخلت مع حلمى المطبخ وشاركته قلى البطاطس • وهذا كان سينتج عنه تقديم بعض حوادث من قصة تحية على حوادث أخرى وهذا حتما يتطلب من القارىء مجهودا معينا ـ ولكن احسان يأبى على قارئه أن يقوم بأى مجهود ـ انه مرة أخرى يرائى القارىء الرخيص •

ـ ٣ ـ

أو لعل احسان لا يريد أن يقوم هو بالمجهود اللازم لكى يقدم العمل بصورة أكثر احكاما وأكثر مطابقة لواقع الحياة • فالواقع ان سهولة احسان فى كثير من الأحيان يغلب عليها السهولة الصحفية ، فاذا بنا فى عالم أبعد ما يكون عن عالم الفن الأدبى • نجد ذلك حتى فى وصفه لأحاسيس شخصياته فهو كثيرا ما يصف أحاسيس شخصياته فى كليشيهات • مثلا : محمد (**لا شىء يهم**) رجل منطلق لا يحسب حساب شىء •• يسير من عماد الدين الى المطرية ولا يشعر بتعب ، يمثل فى فرقة مسرحية ولا يطلب أجرا ، يتقدم اليه شحاذ فيعطيه كل ما معه من نقود ، يدخل الى البار ليشرب وهو لا يشعر بحاجته الى الشراب • هذا الشخص تزوج وأحس بالمسئولية تضغط عليه فاختفى الى الاسكندرية وهو يشعر بالضياع ويبدأ احسان فى وصف ضياعه :

« كان يذهب الى أماكن كثيرة ، دون أن يدرى لماذا يذهب اليها •• وكان يقابل ناسا كثيرين

دون ان يدرى ما الذى جمعه بهم ، بل دون أن يعرفهم ٠٠ وكان يسير طويلا فى شوارع كثيرة ، دون أن يختار الشوارع التى يسير فيها ٠٠ (ص ٥٧٨) ٠

ويتساءل القارىء الواعي : أى هذه التصرفات غريبة على محمد بالذات ٠ هذا فى الواقع هو محمد كما رسمه الكاتب من أول الرواية وحالة الضياع التى يصفها الكاتب هى حالة ضياع أى انسان الا محمد بالذات ٠ ان احسان عبد القدوس بدأ يصف حالة انسان ضائع مجرد من أية شخصية ــ كليشيهات الضياع ــ ونسى أن الشخصية التي سيطبق عليها هذا الكلام هذا هو حالها دائما بلا ضياع ٠

وهذا النوع من الارتجال الصحفي يظهر بصورة آخرى فى روايات احسان ٠ فمثلا نجده وهو يشرح تطور شخصية حلمى (لا شىء يهم) يقلب قلمه كصحفى على قلمه كأديب٠ ففى فترة من فترات حياته اتصل حلمى بجماعة من مدعى الشيوعية ٠ وأحب نوال أخت صديق له فى الخلية وتكشف له ان أخاها الذى يدعي الشيوعية يأبى على حلمى رؤية أخته عضو الخلية واضطر الى التنازل عن نوال والحادثة حادثة مهمة فى حياة حلمى ولكن احسان ينهى القصة بهذه الجملة :

« كبت حبه لنوال ٠٠ وتحمل عذابه فى صبر ٠٠ لأنه لم يجد طريقا نظيفا يقوده الى نوال ٠ (ص ٢٣١) ٠

وهكذا تنتهى المشكلة وكأن نوال ما كانت ٠ حتى من غير أى تعليق من حلمى نفسه على هذه الذكرى حتى ولو لحظة تعجب من آن نوال انتهت من حياته تماما وأصبحت

ذكراها لا تؤلمه أو لحظة مقارنة بين حياته الآن وما كان يمكن أن تكونه لو أن نوال شاركته الحياة ــ اذ أن هذا ما يحدث للمرء اذا تذكر تجربة كهذه • ولكن احسان بالرغم من أنه يهتم بالتحليل ويشرح نفسية شخصياته لا يتحرى الدقة فى وصف واقع هذه النفس لو وجدت فى الظروف التى يختار هو أن يحيطها بها • وهذا كما أرى نتيجة للكتابة السهلة السريعة ــ الكتابة التى نراها أقرب الى الكتابة الصحفية منها الى الخلق الفنى •

ويظهر أثر الكتابة الصحفية فى قصص احسان فى جانب آخر من ضعف قصصه وهو وجود كثير من الخطب والمقالات التى تكون فى كثير من الأحيان دخيلة على تسلسل العمل الفنى • فمثلا : حين بدأ المهندس حلمى **(لا شيء يهم)** الاشراف على أول عملية له ، حاول المهندس أن يرشيه • ويثير هذا احساس حلمى بالاهانة ويشعر برغبة فى الانتقام • ثم يكتب احسان عبد القدوس :

> ولكنه ليس مقاولا واحدا •• ان الفساد بين كل المقاولين ، فكيف يستطيع أن يقضى على كل هذا الفساد • (ص ٢٣٨) •

من أين لحلمى أن يعرف هذا • لقد كانت محاولة المقاول لرشوته صدمة له ، وذلك لأنه لم يكن يتصور أن هذا يحدث فمن أين له أن يعلم أن الفساد بين كل المقاولين • ليس بعد • ولكن احسان بصفته الصحفية يعمم وينسى أن التجربة تجربة حلمى وليست تجربته •

والأمثلة كثيرة ولكنا سنقدم هنا مثلا آخر لعله يكفى • اتهم المليونير حسين شاكر فى قضية الزنا •• دبر لكشفها

رئيس الوزراء نفسه . وأخذ حسين باشا شاكر ينظر حوله في قاعة المحكمة :

أدير حولي عينين مشفقتين .. ولم أكن أشفق على نفسي .. انما كنت أشفق على القضاء .. وعلى وكلاء النيابة .. وعلى المحامين .. وعلى الشهود .. وعلى الجمهور .. بل كنت أشفق على القانون نفسه . كنت أشفق على مجتمع هزيل ضعيف لم يعد يملك من أسباب الحياة الا أن يخدع نفسه .. ان القاضي يخدع نفسه وهو يطبق القانون .. ووكيل النيابة يخدع نفسه وهو يدافع عن الأخلاق .. والمحامي يخدع نفسه وهو يدافع عني .. والجمهور يخدع نفسه وهو يعتقد أن الفضيلة انتصرت على القانون .. القانون .. ليس الا أداة خداع (ص ٩٦) .

.. هذه الفقرة كلها يمكن أن تصدر عن صحفي وهو جالس في صحبة من أصدقائه يقص عليهم الجلسة ، ولكنها لا يمكن أن تصدر عن الرجل الذي وقع في الفخ . الذي نصبه له رئيس الوزراء . قد تكون لحظة وجوده في المحكمة لحظة يدبر فيها انتقام أو لحظة ـ كما قال احسان عبد القدوس بعد ذلك ـ يتذكر فيها محمد أفندي السيد وقيمه الشريفة . وان أحس بتعليق على المجتمع فلا يكون ذلك بنبرة مشفقة أكثر تحديا واستهتارا . ولكن احسان لا يريد أن تفوته الفرصة لكي يقول كلمته عن القانون .

وصحيح ان احسان عبد القدوس يتغلب أحيانا على فقراته الصحفية بأن يجعلها نابعة من نفس الشخصية ، وذلك كالخطب الموجودة في نهاية **(لا تطفىء الشمس)**

حيث كانت تقدم على أنها نابعة من أفكار أحمد زهدى الذى كان قد بدأ فعلا يفكر ويحس بأحاسيس الصحفى • فقد زاد وعى أحمد بالمجتمع وزادت ثقته بنفسه فأحس بالقدرة على التعبير عن أفكاره فكانت تخرج فى شبه خطب بينـه وبين نفسه يعرف القارىء انه سيكتبها فيما بعد عندما يحترف الكتابة • ولكن هذا قليل فى قصص احسـان والأغلب انه يفشل فى خلق الظـروف التى تجعـل الخطبـة طبيعية فى الرواية •

— ٤ —

يقيت كلمة أخيرة فى حق احسان عبد القدوس يجب أن تقال ألا وهى انه يتقدم فى فنه تقدما محسوسا • فالفرق بين **الطريق المسدود ولا تطفىء الشمس** فرق شاسع جدا • فان كانت **لا شىء يهم ولا تطفىء الشـمس** تحمـلان فى نسيجهما معالم الكتابة الصحفية التى تكلمنا عنها ، الا انهما عملان يفوقان كل أعماله • فلكل بناء فنى مدروس ومحكم له دلالة تعبيرية قوية • ان احسان عبد القدوس فى هاتين القصتين استطاع أن يجعل البناء الخارجى يلتحم بموضوعه التحاما تاما فالبناءالعام للقصة هو فى واقع الأمر مضمونها •

ونحن نجد هذا البناء الواعى أول ما نجده فى شىء فى صدرى • هنا لأول مرة نرى الكاتب يرسم خطوط الرواية من شـخصيات وحوادث ليجسم موضـوعه • ان موضـوع الرواية هو الصراع بين الخير والشر فى صدر المليونير حسين شاكر الذى مهما كثرت شروره مازال يشعر بشىء فى صدره يقلقه • وبمهارة الفنان الحق جعل الـكاتب هـذا الصراع النفسى يتخذ صورة صراع خارجى بين حسين باشا شاكر

ومحمد أفندى السيد ثم هدى ابنته بعد موت أبيها · أن حسين باشا شاكر يريد أن يقضى على شرف وعفة محمد أفندى السيد وابنته · لقد أصبحا هما هذا الشيء الذى فى صدره الذى يرفض أن يستريح · انهما رمز لبقايا الخير الذى لا يموت فى قلبه ولو انه حطمهما ، لو انه استطاع أن يشترى ضمير محمد أفندى أو رضاء هدى اذا لاطمئن الى أن آخر شرارة من الخير قد انطفأت ـ اذا لاطمأن الى أن هذا الشيء الذى فى صدره لن يكون له قائمة بعد ذلك · وهذا ما لم يستطعه · والحوادث الخارجية للقصة ـ الحدوتة ـ عبارة عن محاولات حسين شاكر للانتصار فى هذا الصراع · فليس بالرواية أى حدث يحدث ، أى لفنه تقص علينا ، تحدث أو تعقل لمجرد أن الكاتب يريد أن يقص علينا أحداثا بل ان كل حدث له دوره فى عرض المضمون بل انه المضمون نفسه · قصة غرام عادل وهدى ليست حكاية غرام · بل انها امتداد لنفس المضمون ، لصراع حسين شاكر النفسى · ان عادل وحب هدى لها لعنصر يقوى هدى على الصمود ضد محاولات حسين شاكر ، انه خير آخر على حسين شاكر أن يقهره ··

ولعل الضعف الوحيد لهذه الرواية هو عدم ملاءمة الاطار الذى اختاره كاتبنا ليقص من خلاله القصة ·· لمضمون القصة ذاته · لقد اختار احسان عبد القدوس أن يقص قصته فى صورة خطاب يكتبه حسين شاكر وهو على فراش الموت الى هدى ، خطاب يعترف فيه بخطاياه · وباختياره هذا الشكل أوقع الكاتب نفسه فى مأزق · والصعوبة تنتج من أن حسين باشا يكتب خطابه فى لحظة نفسية واحدة لحظة ندم لحظة ينتصر فيها الخير على الشر · ولما كان مضمون الرواية هو الصراع النفسى بين الخير والشر

والانحلال التدريجي الذى يدفع بحسين شاكر الى أحضان الشر أكثر فأكثر ــ كان هناك تباين بين احساس المعترف وما يريد الكاتب أن يجسمه من انتصار الشر • واضطر ذلك احسان عبد القدوس الى أن يبدأ كل فصل تقريبــا ببضعة ســطور عاطفية موجهة الى هدى يبثها حســين شــاكر حبه ويطلب عفوها ويسب نفسه ثم ما أن تنتهى هذه السطور حتى تأخذ الرواية مجراها وكأن لا علاقة لكاتب الفصل بالشخص الذى يتحدث عنه • فكانت النتيجة ان كل هــذه المقدمات كانت « مطبات » تخــرج القــارىء من اندماجه الــكلى مع تطور الرواية وتوجد فى نفسه حواجز لقبــول ما يقص عليــه بالدرجة التى تجعل تأثير الكاتب فى نفسه التأثير المطلوب • ولو ان احسان عبد القدوس اختار اطارا غير هــذا ، كأن يجعل حسين شاكر يكتب لنفسه أو يفكر فيما آل اليه حاله محاولا أن يفهم السبب وراء نهايته التعسة لتحاشى الكاتب التنافر بين المضمون الذى تكشفه حوادث الرواية والحــالة النفسية التى افترض الكاتب انها تملى على صاحبها حكايتها • ولكانت شىء فى صدرى عملا فنيا ناجحا •

ولقد استطاع احسان عبد القدوس أن يحقق هذا النوع من النجاح فى لا شىء يهم و لا تطفىء الشمس •

ففى القصة الأولى اختار احســان عبــد القدوس ثلاثة أصدقاء ــ محمد وحلمى وتوفيق • وليست الرواية حكاية كل واحد من هؤلاء الثلاثة ــ غرامياته وأعماله ــ وان كانت كذلك ــ بل انها رؤيا للمجتمع ، رؤيا اســتطاع أن يعبر عنها خلال هذه الشخصيات الثلاث وما يقابلها من أحداث • كان على احسان لكى يصور المجتمع كما يراه أن يقص على القارىء قصة محمد صاحب فلســفة لا شىء يهم ، وقصــة

حلمى صاحب المبادىء والقيم وقصة توفيق الذى يعرف من أين تؤكل الكتف · ففى النهاية رأينا كيف تساوى حلمى وتوفيق وضاع محمد فى الوسط ولكنه عاد يقــول الجملة التى يكمن فيها مغزى الرواية (**لا شىء يهم**) ــ فكأن الكاتب يقول لا فائدة ــ ولا يهمك ــ كله واحد ، فان تطــور هــذه الشخصيات الثلاث ونهايتها هو فى الواقع لب الموضوع هو رؤية الكاتب ومن هنا كان تكامل الشكل للقصة ــ ومن هنا نجاحها من الناحية الفنية ·

وفى لا تطفىء الشمس تلعب الشخصيات نفس الدور الايجابى لعرض مضمون الرواية · فليست الــرواية هى غرام فتحى وليلى وغرام أحمد وشهيرة ومحمود ونبيلة · الخ · وان كان هناك من القراء من لم يقرأ غير هذا · ان مضمون الرواية هو النمو الاجتمــاعى لطبقة معينة من المصريين · ناس تعيش بقيم قديمة بليت تبحث فى تخبط عن طــريق جديد للحياة · وهذا التخبط يتمثل أولا فى شخصية أحمد رب العائلة الصغير · ان أحمد هو نفسه هذا المجتمع الحائر ، لا يعرف أين الصواب وأين الخطأ ، والذى لا يجد طريقــه الا بعد تجارب متباينة بل وصدمات عنيفة ــ يكتسب خلالها ثقة بنفسه ويجد محكا لتقديره للأمور فيستطيع أن يقــود مركبه الصغير الى بر الأمان · ولقد قامت بقية الشخصيات بمثابة الأعمدة لهذا البناء الروائى · فليلى وفيفى تمثل كل منهما كل نوع من أنواع التحفظ الناتج عن الوضع الاجتماعى غير الناضج للأسرة : ليلى بالخطأ المتهور المؤذى لها ولكل من حولها ، وفيفى على نقيضها بتزمت شديد لا يقل خطورة عن تهور أختهــا · ونبيلة فى الوســط ــ هى الضوء الذى ينير الطريق لأخيهــا فى خجــل لا تنقصــه الثقة · أما ممدوح فيذهب ضــحية هــذا التخبط · ان كل ما يحــدث لممدوح

ولاخواته البنات يدفع بمجتمعه وبأخيه فى طريقة النمو الاجتماعى المطلوب • فليس فى القصة حدث • الا ونابع من مقدمات الرواية وشخصياتها ومؤديا الى نتيجتها : نابع من وضع الأسرة الذى يمكن أن يوصف بأنه مراهقة اجتماعية ، ومؤديا الى نموها وخروجها الى مرحلة النضج الذى تحل فيها مشاكلها • فليس هناك «حدوتة» بالرغم من كثرة الحوادث بل هناك حدث واحد يتطور الى نهاية حتمية •

ان احسان استطاع فى هاتين الروايتين والى حد ما فى شيء فى صدرى أن يصل الى نضج فى البناء القصصى يرفعه من مرتبة الأدب الرخيص الى كتابة الرواية بمعنى الكلمة • فياحبذا لو أعطى لهذه المقدرة النامية من العناية والوقت ما يمكنه من قهر هذا النازع فى صدره الذى يدفعه الى الكتابة السهلة الصحفية ـ الكتابة الموجهة الى جمهور بسيط يرمز بالحدث المثير لا بالعمل المتكامل اذ أنه بالرغم مما وصل اليه فى هذه الروايات من قوة فمازال ينقصها الكثير من الصدق فى بناء تفاصيلها التى بدونها يبدو العمل كالثوب الجميل الممزق •

مأساة جميلة

كتب الأستاذ الشرقاوى مسرحيته « مأساة جميلة » ومثلت على المسرح ثم قام النقاد فهاجموا البناء المسرحى لمأساة جميلة وكانوا فى هجومهم يقيسونها بمقاييس ثابتة عن أسس المسرح الدرامى والتراجيدى منه بالذات. فسمعنا اتهاما بعدم تعميق الشخصيات واتهاما بعدم وجود صراع نفسى فى الشخصيات وعدم وجود صراع درامى داخلى ، وغير ذلك مما نعرفه عن أصول التراجيديا . لعل للنقاد عذرهم ، فالمؤلف كان يكتب محاولا أن يفرض هذه المفاهيم الثابتة على عمله ، فسمى مسرحيته « مأساة جميلة » وتكلم عن الخطأ الصغير ، وحاول أن يرينا نماذج للضعف البشرى ، أى باختصار حاول أن يفرض مقومات المسرح الشكسبيرى على مادته . فان كان الأستاذ الشرقاوى قد أخفق من ناحية الشكل فلا يرجع ذلك لأنه لم يطبق مفاهيم المأساة ــ كما ذهب النقاد ــ بل على العكس لأنه حاول فرض هذه المفاهيم .

لقد فرق الدكتور لويس عوض فى مقاله بين البطل التراجيدى والبطل الملحمى ، ولا أعتقد أن هناك من يعترض على فهمه لطبيعة كل من البطلين ، ولكن لا أدرى

لماذا تجاهل الدكتور لويس وجود نوع جديد من المسرحيات . بطل ملحمى ، لا تردد فيه ولا ضعف ولا خطأ بسيط ، بل لا تطور ولا تغيير فى الشخصية • والصراع الدرامى صراع خارجى كصراع الملاحم • والقضية التى يدافع عنها البطل والتى تبرز خلال البطل وتصرفاته ليست بحاجة الى اثبات • فهى قضية صراع العدل ضد الظلم أو صراع الفرد ضد سالبى حقوقه ، أو صراع الخير ضد الشر – وكلها قضايا لا تتبلور خلال الحدث الواحد الذى ينمو ويتطور ويصل الى ذروته خلال صراع درامى متشابك تكون نهايته تحطيم البطل نتيجة لضعف فيه – فتكون المأساة ، بل ان القضية فى هذا المسرح تتبلور – كما فى الملاحم من خلال التكرار •

ويكون السؤال التالى • لماذا اذن يتخذ هذا الموضوع المسرح مجالا له ؟ ولماذا لا تكتفى بالملحمة ؟ والاجابة بسيطة • فعصر الملاحم قد مضى وأصبح المسرح هو المكان الوحيد الذى يجتمع فيه القوم للاستماع الى الشاعر ، فأصبح على الشاعر اذن أن يجد الشكل الفنى الذى يستطيع أن يقدم موضوعه من خلاله واهتدى الى هذا الشكل برتولد برخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) حين استخدم طريقة التكرار الملحمية – كالمشهد الواحد يرينا القضية كاملة بكل مقوماتها ، ولكنه يتكرر ، ويكون هذا التكرار النمطى هو النموذج الذى يحدث الأثر المطلوب فى المشاهد • فمثلا فى مسرحية « الأم شجاعة » نجد الأم رمزا للشجاعة تقاوم المجتمع الرأسمالى الغاشم فتنهزم ، وفى المشهد الثانى تقوم لتجول جولة أخرى وتنهزم ، ولكنها تقوم مرة أخرى •• وهكذا •• ومع كل مشهد يزداد احساسنا بالحسرة على هذه الأم كما يزداد ايماننا بأنها لن تنتصر على هذه الظروف القاسية ، ومع ذلك يزداد اعجابنا بشجاعتها • وحتى يسدل الستار تكون

الأم لاتزال فى نضالها اليائس الذى تخوضه دون أن تعرف اليأس فيعمق احساسنا بالمأساة أو بالفجيعة ان أردت — حتى لا يختلط فى أذهاننا المعنى الفنى لكلمة مأساة بالواقع العاطفى الذى تتركه المسرحية فى نفوسنا ٠

ولا أدرى ان كان الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى قد قرأ برخت ولكن مضمون مسرحية « مأساة جميلة » وهو بطولة أهل الجزائر أمام بطش المستعمر الغاشم ، وعدم تكافؤ الفرص بين جانبى الصراع ، وعدالة القضية التى لا يختلف عليها اثنان ، كل ذلك كان يتطلب شكلا دراميا مثل الدراما الملحمية ٠

والواقع ان كل ضعف فى هذه المسرحية كمسرح نتج عن محاولة الباسها المفهوم الكلاسيكى للمأساة ٠

وهنا أوافق الدكتور لويس عوض على انه ما كان يجب أن تحدد بالذات شخصية « جميلة » لا لأنها على قيد الحياة — فهذه مسألة ذوق اجتماعى فحسب — ولكن لأن هذا النوع من المسرح يتطلب نوعا من التجريد ٠ فصراع البطلة رمز مجرد للصراع القائم فى كل مكان من الجزائر فلا يجب اعطاؤها أهمية فردية ٠ والواقع ان اختيار الفتاة بطلة بدلا من الفتى يخدم المسرحية شكلا ومضمونا ، فهو يظهر قسوة المستعمر وعدم مراعاته للقيم الشريفة ، كما يؤكد عدم تكافؤ الفرص فى هذا الصراع ٠

والواقع ان التجريد من أهم صفات نسيج الدراما الملحمية ٠ فالكاتب يبتعد عن الواقعية متعمدا ، ويعالج المشكلة من حيث هى مشكلة مجردة ٠ شعب ضعيف أعزل ومع ذلك يرفض أن يكون عبدا ٠ يالها من قضية عادلة ٠ انه ينهزم المرة بعد المرة ولكنه لا ييأس ، ويبدأ النضال من

جديد المرة بعد الأخـرى • هـذا هو النمط الذى حاولت المسرحية أن تتخـذه شـكلا لها ـ بالرغم من الشرقاوى ـ فحادثة القطار ثم موت آمينة ، ـ حادثة المخازن ، ثم مجزرة القصبة ـ حادثة ألحان ثم انهزام هنـد ـ المحـاولة الأخيرة وسقوط جميلة ـ محاولة المحامي وفشله ـ محاولة جاسر انقاذ جميلة وفشله ـ وفى كل مرة ترفع الرؤوس ويبـدأ النضال من جديد •

والضعف الذى تسرب للمسرحية جاء من محاولة ربط هذه الحوادث نفسيا فى شخصية جميلة وجاسر ـ ثم محاولة اعطاء هذه المشاهد واقعية تفصيلية •

ان محاولة تجسيم معـركة القصبة عـلى المسرح كانت أشبه بالمهزلة • وكذلك منظر الحان والضباط الذين يشربون ونساء الهوى وما الى ذلك • فليس المهم أن تعرف تفاصيل هذه الحوادث بل المهم أن تعرف انها وقعت وكفى •

واتهم النقاد الشرقاوى بأن شخصياته متشابهة ـ وأقول يا ليتها كانت أكثر تشابها ، يا ليته تجاهل شيئا اسمه رسم الشخصيات • ان هذه الشخصيات ليس لها أى دور تقـوم به الا النضال ، والا أن ترمز للبسالة ، فأى تفاصيل أخرى تضعف الصورة العامة للمسرحية • ان من يطلب شخصيات مرسومة فى مثل هذا الموضوع كمن يطلب الى بيكاسـو أن يضيف بعدا ثالثا أو ظلالا الى صوره •

أما عن الصراع الدرامي فيخيل الى أن الشرقاوى كان يوشـك أن يكتشـف نوعا من الصراع الدامى غاية فى الروعة لولا أنه أضعفه بمفهومه للبطل الشكسبيرى •• ان الصراع فى هذه المسرحية ـ من الوجهة الموضوعية ـ هـو الصراع بين جبهة التحـرير وقوى الاسـتعمار الفرنسى •

وكان هذا الصراع يستمد قوة الدفع من صراع درامى فرعى فى جبهة التحرير • كانت جبهة التحرير كأنها شخص واحد اذا ضعف هذا زوده الآخر بالشجاعة واذا ضعف الثانى وجد الثالث ينفخ فيه الشجاعة • هذا هو الصراع الداخلى النفسى فى روح هذا المجموع الواحد ـ جبهة التحرير لا تضعف الا لتقوم مرة ثانية وتبدأ الصراع من جديد •

والواقع ان اختيار الشعر لكى تكتب به هذه المسرحية أمر واجب ، فالشعر من أهم مقومات المسرح الملحمى • فما كان المسرح الواقعى يحتمل تلك القصائد فى الرثاء أو الاشادة بمثل الحرية أو هجاء الظلم ـ وكلها قصائد ليست درامية ، قصائد لا تدخل الى النفس كقصائد كورنى وراسين ، ولكنها تتكلم عن المثل المجردة ـ عن الانسان المعذب عن الأمل فى الحياة الحرة • ان القصائد أشبه ما تكون بالترتيلات ، يستطيع أن يقولها هذا أو ذاك ـ فالمشكلة واحدة بالنسبة لكل فرد ـ والفردية منعدمة فى قضية الجزائر •

والخلاصة انه ليس هناك موضوع يصلح للمسرح وآخر لا يصلح له ، ولكن يجب أن نجد الشكل الذى يحتمله الموضوع ولا نفرضه عليه •

بقيت كلمة أخيرة عن التجربة الخطيرة التى تسمى «المسرح الشعرى» فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والشعراء يبحثون عن الشعر الدرامى ، الشعر الذى يستطيع أن يسمو بالمسرحية عن مستوى النثر ، ومع ذلك لا يعوق الحركة الدرامية ، ولا أعتقد ان فى العالم الغربى من استطاع أن يصل الى هذا المثل غير قليلين جدا منهم ييتس ، وبرخت ، وماكليش •

وأضيف بلا تردد اسم عبدالرحمن الشرقاوى ولا أقصد هنا القصائد بل الشعر فى الحوار العادى • لقد وجد الشعر السلس السهل المرن ـ حتى انك كنت تسمعه بلا مقاومة ، أو على الأقل من غير احساس واع بأن الكلام شعر ، ومع ذلك كانت له كل مقومات الشعر من موسيقى وجرس ووزن تؤثر فى المشاهد التأثير المطلوب ، فوصل الى المثل الأعلى فى الشعر الدرامى ، وهو الكلام المؤثر الذى لا يعوق الحركة ويعمل فى نفس المشاهد دون وعى منه •

هيدا جابلر

ان « هيداجابلر » من المسرحيات التى كتبها « ابسن » وهو فى أوج عظمته ولعل أكبر دليل على ابداعه فى هذه المسرحية هو غزارة المعانى التى يجدها القارىء فى سطورها . ولقد أنصف الدكتور « على الراعى » فى مقدمته اذ جعلها تحتوى على ملخص علمى شامل لكل النظريات النقدية التى تناولت « هيداجابلر » بالشرح : فيرى فيها أحدهم انها دراسة نفسية للمرأة الحبيسة ، المكبوتة العواطف ، ويرى آخر أنها دراسة لامرأة شاذة جنسيا وعاطفيا ويرى غيره أنها دراسة لامرأة تنتمى الى طبقة اجتماعية معينة تموت وهى ترفض أن تتنازل عن هذه الطبقة « كما انها قد تكون دراسة للقصة » القديمة ـ قصة الزوج والزوجة والعشيق الجديد والعشيق القديم وروعة المسرحية تكمن فى أن كل هذه المعانى موجودة فيها ولا يلغى منها المعنى الآخر ـ بل كلها مجتمعة فى آن واحد .

ولعل لى رأيا آخر فى مسرحية هيداجابلر أحب أن أضيفه على مقال الدكتور « الراعى » فأرى أن هيداجابلر ـ

وهى تحسد « مسز الفستد » فتحدق آمامها وتقول عنها : اذن فقد لعبت آصابع تلك الصغيرة الجميلة الحمقاء بمصير انسان • ان « هيدا » تفقد سيطرتها على نفسها تقول « لمسز الفستد » :

هل تظنين اننى يمكن آن آصل الى شىء ؟ أوه — لم تستطيعى أن تتخيلى مقدار فقرى وانت التى جعلك القدر بهذا الثراء •

وتقبض عليها بعنف بطريقة تخيف « مسز الفستد » والفقر والثراء النفسى هنا طبعا هو الفقر النفسى ان « مسز الفستد » فى الواقع هى المحك الذى يجب آن نفهم به « هيدا » وهنا اختلفت مع الدكتور « الراعى » فى فهمه لشخصية « مسز الفستد » اذ يقول :

« يصورها ابسن تصويرا هيستيريا يجعلنا نسخر منها ولا نتعاطف نحوها قط ، ثم هو الى جوار هذا يجعلها امرأة ضعيفة القياد • تبيع نفسها لزوج عجوز لتجد لنفسها وظيفة ثم تهرب مع رجل لا هو يقل عنها ضعفا ولا هو يحبها » •

ان « مسز الفستد » تبدو ضعيفة القياد ، آمام شخصية « هيدا » القوية ، ولكنها فى الواقع أقوى من « هيدا » فهى حين تزوجت الرجل العجوز كانت تبحث عن مأوى وحين تم لها ذلك اتخذت من آطفاله آطفالا وتحملت مسئولية اختيارها حتى النهاية — حتى واجهتها نقطة اختيار آخرى وهى حبها « للوفبورج » هذه المرأة « الضعيفة استطاعت آن تجعل من شخص منحل انسانا وكاتبا • وكرست حياتها له حتى استطاعا هما الاثنان آن يتما عملا رائعا آحس آمامه « تسمان » زوج هيدا بالغيرة ثم انها لم تهرب معه بل تبعته

لانقاذه • مثلها فى ذلك التاريخ مثل « سولفيج » التى أنقذت فى النهاية « بيرجنت » بحبها • الواقع أن « هيدا » هى أضعف الشخصيتين •

وموقف « هيدا » من لوفبورج هو النمط الذى تسير عليه حياتها فتتكرر العملية مع « تسمان » لقد تزوجته بلا رغبة حقيقية فى الزواج منه ولو أنها التزمت بهذا الزواج لحققت ذاتها كزوجة وأم ولكنها ترفض أن تندمج فى عمله أو تندمج مع عائلته ، ترفض حتى قبول الواقع المادى الذى تعيش فيه فقد كانت هى وزوجها يعتمدان على وظيفة « تسمان » الجديدة ولما أصبحت هذه الوظيفة مهددة وقفت موقف المتفرج لأن ذلك « أمر يخص تسمان ـ أليس كذلك ؟ تقول هذا للقاضى « براك » ثم تضيف اننى لن أضيع لحظة فى التفكير فيها » •

وهذا أيضا موقفها من القاضى « براك » حين عرض عليها فكرة الثالوث لم تعارض فى أول الأمر ولم نشعر أنها ستعارض على قبوله عشيقا ولكن حين بدأ هذا الاقتراح يتخذ شكلا جديا ثارت « هيدا » على الوضع لأنه سيهدد حريتها •

ان العمل الايجابى الوحيد الذى قامت به « هيدا » هو الانتحار وهذا هو أكثر أشكال الايجابية سلبية فهى مازالت تهرب من مواجهة الحياة بعد أن رأت كيف أن «مسز الفستد» ستحل محلها وستنقذ زوجها لأنها قادرة على أن تنسى ذاتها فتحقق بذلك ذاتها من جديد أما هى فالطريقة الوحيدة لتحقيق ذاتها فهى اثبات حريتها فى قتل نفسها •

ان هيدا تسأل :

« آية لعنة تلك التى تجعل كل ما ألمسه يغـدو مضحكا ورخيصا ؟ » .

والجواب هو الأنانية والذاتية المطلقة وهو نفس الجواب الذى أجابه « ابسن » فى مسرحيته « بيرجنت » ولعل بقاء « هيدا جابلر » بالمنزل وعدم خروجهـا ـ المنزل الذى لم تكن تحبه ولكنها اختارته يرمزلهذه الذاتية . انها لا تتحرك من مكانها ، وتريد الكل أن يأتوا اليها ولكنها فى الواقع تفقد الكل . وحين تموت « هيدا » معتقـدة أنهـا حققت ارادتها تنتهى دون أن تخلف وراءها أثرا أو ذكرى .

.. بقى أن أقول كلمة عن الترجمة التى هى ولا شك جيدة جدا وان كان لى اعتراض واحد خاص بترجمة كلمة Well الى كلمة « حسنا » . ففى الواقع هذه الكلمة صعبة الترجمة للغاية اذ أن معانيها تختلف باختلاف معنى الجملة التى قبلها أو التى بعدها . فمثلا تعبر « برتا » الخادمة عن خوفها من السيدة الجديدة فترد « مس تسمان » قائلة : آوه ـ حسنا ـ قد تصادفين أشياء قليلة أول الأمر » .

هذا ومنذ سنوات بعيدة كتبت عن المجموعة القصصية الأولى للأستاذ عبد الرحمن الخميسى وكان مما قلته عنه . ان هذا الكاتب يكتب وكأنه يمثل .. ولقيت عبد الرحمن بعد ذلك فقال لى ما معناه : انك وقعت على مفتاح شخصيتى فان التمثيل هوايتى الأولى وميلى اليه يمتزج بدمى .

وبعد هذا اللقاء بعام ألف عبد الرحمن الخميسى فرقته التمثيلية ، ولعله ألفها قبـل ذلك وقدم أعمالا مسرحيـة ناجحة قام فيها بدور المخرج ، ومثل فيها وألف لها وشاهدته على المسرح ، وأعجبت بتمثيله وفى الوقت نفسه أشـفقت على صحته .

ولقد فرحت بعد ذلك بمجموعته القصصية الجديدة « البهلوان » التى ظهرت فى سلسلة الكتاب الذهبى، وأخذت فى قراءتها فوجدته لايزال يكتب القصص وهو يمثل شخصياتها ويندمج فى دوره مع كل شخصية يرسمها حتى يكاد القارىء يحس ويسمع الأصوات ٠

فترى ان « حسنا » هنا تعنى شيئا والواقع ان الكلمة تعنى على كل حال أو « ما لنا حيلة فى ذلك » أو سرى عنك ٠

وفى جملة أخرى تعلق « مس تسمان » على طول الرحلة التى قام بها تسمان فيرد هذا قائلا :

« حسنا قد جعلتها جولة ٠٠ فالكلمة هنا تعنى « فعلا مثلا أو » وماذا فى ذلك « وقد نجد الكلمة تعنى « نعم » أو تعنى ما نعبر عنه بالعامية بقولنا طيب بل انها فى كثير من الأحيان تكون مجرد صوت لا معنى له ٠ والسؤال هو لماذا يلتزم المترجمون عادة ترجمة الكلمة «بحسنا» لماذا لا يحاولون أن يترجموا معنى الكلمة بالرجوع الى ما حولها من معان أو لماذا لا تسقط من الترجمة فى بعض الأحيان ؟

هذه طبعا كلمة واحدة ولكنها مشكلة فى الترجمة فعلا ٠ أما ما عداها فسلس ممتع ولا شك أن « هيداجابلر» فى هذه الترجمة وبهذه المقدمة تحفة يجب أن يضمها كل انسان الى مكتبته ٠



ريتشارد كو

ايونسكو
من مجموعة كتاب ونقاد

ظهر ضمن مجموعة « كتاب ونقاد » التى يصدرها تشارلس سنو وشقيقه دايتشنر كتاب عن يوجين ايونسكو . وايونسكو يعتبر كزميله صامويل بيكيت رائدا من رواد المسرح الجديد الذى يسمى فى فرنسا « مسرح الطليعة » .

والكتاب دراسة كاملة عن هذا الكاتب الذى استطاع أن يحطم كل المفاهيم المتوارثة عن المسرح وامكانياته وحدوده وأصوله . والكتاب يتبع أسلوب هذه المجموعة نفسها اذ يقدمه أستاذ متخصص فى الموضوع هو ريتشارد كو أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة ليدز . وتراعى هذه المجموعة تبسيط المادة بصورة لا تنفر منها القارىء الذى يريد التعرف على هذه الشخصيات الحديثة كما تراعى الدقة العلمية فى الهوامش . ولعل من أهم ما بالكتاب تلك القائمة التى تشمل بيانا بكل أعمال ايونسكو وكل ما كتب عنه فى المجلات والكتب وكذلك أسماء بعض الكتب التى صدرت عن كتاب مسرح الطليعة أو عن المسرح نفسه .

والكاتب يركز اهتمامه على شرح مسرح ايونسكو

فيحلل هذا النوع الغريب من المسرح بطريقة منطقية سليمة ويسوغ ما قد يبدو شاذا ــ بل فى بعض الأحيان جنونا ــ من كتاب هذه المدرسة عامة وايونسكو خاصة ٠

وذلك فى محاولة لشرح الترابط التام بين هذا الشكل المسرحى الجديد ، الذى قد يبدو فى أول الأمر فوضى شكلية تامة ٠ وبين المضمون النفسى والفلسفى لهذه المدرسة الجديدة ٠

فى أول فصل من فصول الكتاب يحاول الكاتب آن يشرح « المسرح الجديد » على ضوء نظرية آيونسكو فى المسرح ٠ لقد كان المسرح السائد قبل مدرسته هو المسرح الواقعى ٠ ويقول ايونسكو ان تعبير « المسرح الواقعى » يناقض نفسه ٠ فالمسرح فى ذاته عملية ايحاء فنى والمسرح الواقعى مبنى على مهارة الكاتب فى آن يوحى للجمهور بأن ما يراه أمامه من واقع حياته ولكن ايونسكو يرى أن المسرح الواقعى يحد نفسه بالواقع الخارجى للحياة وهو يعتقد ان هذا الواقع ليس الا جزءا محدودا جدا من واقع الانسان ، بل انه تشويه كبير لهذا الواقع ٠ اذ انه يركز على الجزء غير المهم من الحياة ويترك الجزء الأهم ٠ وفى ذلك يقول ايونسكو :

« ان الواقعية لا تستطيع آن تضم الواقع كله ٠ انها تخضعه لعملية انكماش ، تهذبه وتقدمه فى صورة كاذبة ٠ ان الواقعية لا تدخل فى اعتبارها الحقائق الأساسية فى حياة الانسان ٠٠ ان الحقيقة تكمن فى أحلامنا وخيالنا » ٠

فالحقيقة الأساسية هى أحاسيس الانسان الداخلية ٠ هى واقعه النفسى وليس ما يحيط به من حياة مادية ملموسة ٠

وايونسكو لا يقف هذا الموقف من الواقع الخارجى وحده ، بل يشاركه فى هذا الموقف كل أصحاب مدارس النحت والتصوير والرسم الحديث . ان الفن الحديث ومدارسه المختلفة تبحث عن الحقيقة الدفينة التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة . لذلك نجد فى مسرح ايونسكو كثيرا من خصائص المدرسة السيريالية ، وأهمها الاعتماد على الأحلام . فهذه المدرسة تدعى انها تترك الحلم يسرح بالفنان فيشكل الصورة التى يرسمها . وايونسكو يقبل عالم الأحلام كنقطة ابتداء لعمله ، ولكنه يرفض أن يقبل غموض الحلم وفوضى الشكل الناتج عنه ، فهو يريد « الوضوح » بجانب حقيقة الحلم . فيبدأ من الحلم ولكنه يهذبه ويشكله بوعى وارادة لخدمة الغرض الفنى .

ولقد وجد ايونسكو فى المدرسة الفلسفية التى تطلق على نفسها اسم مدرسة الباتافيزيكا Pataphysics ضالته المنشودة وهى مدرسة متفرعة من أصحاب مدرسة « البعث » .

انها مدرسة تنكر العلم الطبيعى المبنى على المنطق لأن هذا العلم لا يشرح الا المتكرر من ظواهر الطبيعة المادية وهذا هروب من حقيقة العالم . اذ ان العالم تحركه قوى لا منطقية لا يمكن تفسيرها بقانون عام وما يفسره القانون هو الظاهرة المادية التى هى جزء تافه من حقيقة الكون وأسراره .

وكان لابد من شكل آخر للمسرح يعبر عن هذه الحقيقة فثار ايونسكو على المسرح الواقعى كما ثار على التمثيل الواقعى . ولقد ثار على هذا من قبله « برخت » الذى أخذ يطلب من الممثل أن يمثل فعلا ولا يحاول أن يقنع الجمهور

بأن عواطفه حقيقيـة لأن ذلك يميع القضية التى يتحـدث عنها برخت فيجعلهـا قضية فردية فى حين انه يريدها أن تصـبح عامة • أما ايونسـكو فقـد لجأ الى طريقة الدمى « الأراجوز » فكل شيء جائز فى عالم « الأراجوز » ، ولما كان يبحث عن وسـيلة لتوصيل مفهـومه عن اللامعقـول واللامنطقى، فقد وجد فى هذا الفن الشعبى ضالته المنشودة • على الممثل اذن ألا يأخذ نفسه أخذا جـديا ، بل يحاول أن يكون شعبة من الأراجوز •

المهم ان كل ما كان ينشده ايونسكو فى بحثه عن المسرح الجديد مسرح يستطيع من خلاله أن يتخطى الحقيقة المادية وأن يعبر عن الحقيقـة الـكبرى التى تكمن وراء الحقيقة الظاهرة ـ حقيقة النفس البشرية ـ حقيقة الأحلام ـ حيث لا منطق ولا عقل •

ونتيجة لهذا المفهوم للانسان وللحيـاة أخـذ المسرح الجديد يتخذ صفات معينة •

فازاء فقدان المنطق يصبح العالم عبـارة عن ظواهر متتابعة لا صلة بينها « عالم من المصادفات التى لا تنتهى » فى مثل هذا العالم لا نجد معنى للتجربة • ان آية ظاهرة يمكن أن تعلل بآلاف الأسباب • كل شيء جائـز ، اذن كل شيء جديد ، أى لم يحدث مثله من قبل • ان قراءة الجريدة اليـومية حدث تحوطه كل الغـرابة وكأنه تفتت القنبلة الذرية • هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى مادام لكل شيء هذه الجدة يصبح تحول انسان الى حيوان أمام المتفرج حدثا لا يختلف فى جوهره عن قراءة الجريدة اليومية •

وبفقدان مفهـوم التجربة تفقد الذاكرة • وكثير من شخصيات ايونسكو تصاب بفقدان الذاكرة ••

الزوج : انى أسكن فى شقة نمرة ٨ بالدور الخامس .

الزوجة : يا للعجب . ياللعجب . ياللمصادفة الغريبة . أنا أيضا أسكن فى الشقة نمرة ٨ بالدور الخامس .

الزوج : (بتفكير عميق) : يا للعجب ، يا للعجب ، يا للعجب . للمصادفة الغريبة .

ونتيجة حتمية لذلك يبطل المفهوم الكلاسيكى للشخصية ـ ومادامت التجربة لا تتكرر اذن فليس لنا موقف من الحياة ـ ولا منطق وراء آية شخصية وتصرفاتها . يقول ايونسكو : « ان التناقض هو أساس الشخصية » . بل انه يذهب الى أبعد من ذلك فيقول انه ليس هناك شىء اسمه الشخصية . ان الفردية تفقد . فنرى الشخص الواحد يلبس شخصيات أخرى فى المسرحية فتتغير ملامحه ـ وقد يصبح انثى بعد أن كان ذكرا ، ويتغير عمله ومركزه الاجتماعى ثم يعود الى أصله أو لا يعود .. مادام ليس هناك منطق ، ومادامت الحقيقة الكبرى هى احساس الشخص فى هذه اللحظة وفى هذه اللحظة فقط . فحين أحس انى ملك أصبح كذلك ، وحين أحس انى متسول أصبح كذلك وهكذا ـ فالفرد ليست له ديمومية .

ويترتب على ذلك أيضا موقف الكاتب من الزمن . ان عمر الانسان ليس ثابتا . ان احدى الشخصيات فى تمثيلية « القتلة » تقول : « قد أكون بلغت الستين أو الثمانين .. كيف لى أن أعرف ان الزمن مسألة شخصية بحتة » وفى مسرحية « الفتاة التى يبحثون لها عن زوج » تؤكد الأم أن عمرها ٣٩ سنة ثم تضيف : « ولكن لما كانت مدينة لنا بثمانين سنة فذلك يجعل عمرها ١٣ سنة » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فما دامت اللحظة هى كل شىء ليس لها ماض ولا يترتب عليها مستقبل فقد أصبح الزمن لا وجود له • ففى مسرحية « فى انتظار جودو » لبيكيت نجد الشخصيتين الرئيسيتين تنتظران « جودو » الى ما لا نهاية وفى مسرحية « المغنية الصلعاء » لايونسكو تدق الساعة ٢٩ دقة •

ان الانسان يخرج بعد قراءة هذه المسرحية وقد سيطر عليه احساس بوجود كابوس فى العالم الذى نعيش فيه ، فايونسكو قريب فى مسرحياته من كافكا فى قصصه •

ومن أهم ما يميز مسرح فلسفة العبث ذلك التفكك اللغوى الذى تكتب به المسرحيات • ولكن ايونسكو يقول ان اللغة لا تستطيع أن تنقل الينا الا المعانى المادية • يقول ايونسكو انه حين بدأ يتعلم اللغة الانجليزية بدأ عن طريق كتاب للمحادثة • وصعق للعبث الذى يقوله الناس فى هذا الكتاب ،ولكنه سرعان ما تنبه الى ان ٩٩٪ من أحاديث الناس لا تخرج عن هذا العبث • لقد ابتذلت اللغة وأصبحت عاجزة تماما عن توصيل شىء من الحقيقة الكامنة •

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فامكان توصيل ما يدور فى نفس انسان الى نفس انسان آخر عملية عقيمة • لقد كان تشيكوف يقول بهذه الحقيقة اذ كان يؤمن بأن كلامنا لا يرى الا نفسه فكان يجعل الشخص يتكلم بما يدور فى نفسه وحين يرد الآخر لا يرد فعلا على الأقل بل يتحدث بما يدور فى نفسه هو وهكذا فلا حديث ولا تجاوب وذهب ايونسكو بهذه الملاحظة الانسانية الى آفاق فلسفية •

الخادمة : لقد آمضينا وقتا طيبا • ذهبت الى السينما مع رجل وعندما خرجنا ذهبنا لنشرب كأسا من الكونياك بعض اللبن ثم قرأنا الصحف •

السيدة : أرجو أن تكونى قد أمضيت وقتا طيبا وذهبت الى السينما مع رجل وشربت بعدها كأسا من الكونياك وبعض اللبن ٠

لقد أصبح عدم التفاهم هو الأساس٠ ان الفرد لا يمكنه أن يحس بما يحسه غيره فتظهر هذه الحقيقة بصورة كاريكاتورية كفن الأراجوز ٠

ولو أن فلسفة ايونسكو وقفت عند هذا الحد لظل هناك شيء اسمه الحقيقة وهو الحقيقة النفسية ولكن يبدو أن ايونسكو يريد أن ينكر حتى هذه الحقيقة فاذا كان العالم الخارجى حقيقة زائفة والعالم الداخلى حقيقة كاملة كان هناك شيء يستند اليه الفرد ولكن المأساة هى انه حتى هذه النفس قد تكون زائفة ــ ان فلسفة العبث ليس لها قرار ٠ يقول ايونسكو فى مقال له بعنوان « نقطة البداية » :

هناك حالتان من الوعى أبنى حولهما مسرحياتى ٠٠ احداهما احساس بالفراغ التام والأخرى احساس بالوجود الزائد ٠٠ ما معنى ذلك ؟ معناه ان فى قرار النفس الفراغ وفى الحياة الخارجية المادية الزيادة والفائض ٠ لذلك فهو لا يجد معنى لأى شيء فى الوجود ٠ ولكن لماذا يكتب اذن ؟ لأن محاولة فهم هذا « اللامعنى » هو العمل الوحيد الذى يحمل أى معنى ــ لذلك فمسرحياته هى الشيء الوحيد الذى يحمل معنى ، لأنه من خلالها يحاول أن يفهم « لا معنى » الوجود ٠

فالفن هو العمل الوحيد الذى يجد فيه الانسان معنى ولا يعنى ذلك انه يهرب من الحياة ويتحاشاها ولكنه يحتج على نوع الحياة التى نحياها :

« انى فعلا أشعر أن الحياة كابوس مؤلم لا يحتمل • أنظر حولك تر الحروب ، والمآسى والكراهية والظلم ، والموت يتربص بنا من كل جانب •• ان هذا فظيع » •

وهو — وان كان لا يلتزم موقفا سياسيا — سببه ان المجتمع الاشتراكى لن يكون الا باكتشاف مجتمع يقوم على أساس الالم الانسانى المشترك ورغباتنا الدفينة الأساسية وليس هناك سياسة معنية تعد بانهاء ألم ووحدة الانسان وعطشه الى المفاهيم المردة من الموت •

ولعل الضعف الوحيد فى الكتاب انه اكتفى بتسويغ كل خاصية من خواص هذا المسرح من غير أن يتناول تحليل مسرحية واحدة لنرى كيف تتفاعل تلك العوامل والخصائص لتكون عملا فنيا متكاملا وهذا يرجع ولا شك الى الصعوبة التى يتضمنها « مسرح العبث » بحيث وجد الكاتب نفسه مرغما على أن يزيل العقبات الأولى التى تقف فى طريق القارىء عندما يواجه كتابا من كتب ايونسكو ، ويقنعه بأن مثل هؤلاء الكتاب لا يعبثون بل يرون ان المسرح هو المحراب الذى يجب على الانسان أن يواجه نفسه فيه وهذه خطوة يجب أن تتخذ قبل أن نبدأ دراسة كل مسرحية بمفردها — يجب أن نقبل مبدأ المسرح الجديد ، وبعد ذلك يأتى دور تقويم الأعمال الفردية فى نطاق هذا المسرح لذلك اهتم الكتاب بمحاولة تقريب هذا المسرح الى الأذهان واعدادها لتقبله •

التجديد فى فن المسرحية

للكاتب برنارد شو (١)

مازال النقاد حتى اليوم يرفضون رؤية عامل جديد فى فن كتابة المسرحية الناجحة وذلك بالرغم من أن كل كاتب مسرحى ذى شأن يستعمل هذا العامل الجديد يوميا طوال جيل بأكمله أمام أبصارهم ، هذا مثل واضح مؤسف يدل على انشغال النقاد بالجمل والاصطلاحات التى أعطوها حياة باستيعابها فى نسيج عقولهم الحية فبدت لهم ، بل وأحسوا، انها أساسية جوهرية فى حين انها تبدو بالنسبة لغيرهم من الناس أكثر الترهات موتا ووحشة ـ وهذا هو السر العظيم الذى يفسر ما يعلو البحوث الأكاديمية من صدأ . وهذا العامل الجديد فى صنعة كتابة المسرحيات هو المناقشة . كنا قديما ، نجد فى الفصل الأول فيما كان يسمى بالمسرحية المحبوكة عرضا للموضوع وفى الفصل الثانى منها تتعقد المشكلة وفى الفصل الثالث تحل هذه المشكلة . أما الآن فنجد عرضا للموضوع فتعقيدا للمشكلة فمناقشة . والمناقشة هى التى تثبت مدى مقدرة الكاتب المسرحى ، وعبثا يحتج

(١) هذا المقال عبارة عن ترجمة فصل فى كتاب ألفه برنارد شو باسم (جوهر فن ابسن » Quintessence of Ibsenism.

النقاد ، انهم يعلنون أن المناقشة ليست من المسرحية فى شيء وانه لا ينبغى للفن ان يلقن الدروس ، فيتجاهلهم الكتاب تجاهلا تاما وكذلك الجمهور ٠

لقد اكتسحت المناقشة القارة الأوربية فى مسرحية ابسن Ibsen « بيت الدمية » واليوم لا يرى كاتب المسرحية الذى يأخذ عمله مأخذ الجد ان المناقشة هى الامتحان الرئيسى لملكته القصوى فحسب بل يرى أيضا انها المحور الحقيقى الذى يجعل لمسرحيته أهمية ، حتى انه فى بعض الأحيان يتخذ كل الخطوات الممكنة ليؤكد لجمهوره مقدما ان مسرحيته قد زودت بهذا التجديد الحديث ٠

وهذا تطور حتمى ان كان للمسرحية أن تنهض ثانية وترتفع عن مستوى مطالب العقلية الصبيانية التى ترغب فى حواديت بلا مغزى ٠ ان للصغار قيما أخلاقية ثابتة وان كانت تعسفية (arbitrary) لذلك فان الوعظ بالنسبة لهم عبارة عن تقرير لا يحتمل للبدهيات ٠ وقيم الكبار الأخلاقية قيم ثابتة الى حد كبير ، فهى اما أن تكون قيما تقليدية بحتة خالية من أى مدلول خلقى مثل قوانين المرور ، ومثل القانون الذى يحتم على البائع اعطاءك مائة سنتيمترا لكل متر وألا يفهم معنى كلمة « متر » على هواه ، أو انها قيم واضحة جدا من الناحية الأخلاقية بحيث لا توجد مجالا للمناقشة ٠ فلو تأخر الخادم مثلا فى احضار الماء الساخن اللازم لحلاقتك فلا يحق لك فى ثورتك أن تغرز موس الحلاقة فى رقبته مهما تطلب ذلك منك من مجهود لضبط أعصابك ٠

وحين تدور المسرحية حول قصة مجرم يحاول التفرقة بين خطيبين حبيبين طيبين وأن ينال الفتاة بالتغرير بها

ويحطم الرجل بالافتراء عليه أو بقتله أو بشهادة الزور الى آخر ما يدور يوميا فى سجن نيوجات — عندئذ تصبح المناقشة مهزلة واضحة • فلن يجد أى شخص عاقل ما يناقشه فى موضوع كهذا • وأية محاولة للتشهير المفتعل على حد تعبير ميلتون بأنها « ثرثرة خلقية » •

ولكن سرعان ما يستنفد جمهور المسرح الدائم هذا النوع من المسرحيات فلو ذهب المرء الى المسرح عشرين مرة لاستطاع أن يشاهد كل التحويرات التى يمكن اجراؤها على كل أنواع القصص والحوادث التى بامكانها أن تكون مسرحيات على هذه الصورة • وسرعان ما نفقد احساسنا بواقعية هذه الأحداث ، وأنا أشك فيما اذا كان هناك أى شخص (adult) ناضج يعتقد بواقعيتها • ان الطفل الصغير جدا هو وحده الذى يرى ملكة الجان على المسرح ملكة ولا يرى فيها الممثلة • ولكن ما ان نعرف ان الأشخاص الذين يقفون على خشبة المسرح هم أشخاص الرواية وانهم ممثلون وممثلات تبدأ جاذبية التمثيل فى فرض نفسها علينا ، واذا بالطفل الذى يبكى لو قلنا له ان الجنية التى يراها هى فى الواقع الآنسة سميث وقد ارتدت هذا الزى لتبدو من الجان — يصبح هو الرجل الذى يذهب الى المسرح خصيصا لرؤية الآنسة سميث مبهورا بمهارتها وجمالها الى الحد الذى يجعله يتلذذ من مسرحيات قد لا يحتمل رؤيتها من غير تمثيل الآنسة سميث • من هنا نشأت المسرحيات التى تكتب خصيصا للممثلين والممثلات المحبوبين •

كما نجد هؤلاء قد أعطوا قيمة لمسرحيات هى بدونهم تافهة ، بأن أضفوا عليها جاذبيتهم الخاصة • ولكن التكفل

باخراج مثل هذه الروايات عملية خطرة للغاية من الناحية التجارية البحتة •

فأولا : ان عدد الممثلين ذوى الجاذبية الخاصة التى لا تتوقف اطلاقا على المسرحية بحيث يتوقف نجاح المسرحية أو سقوطها على وجودهم ضمن شخصيات الرواية عدد محدود جدا لن يمكن كل المسارح ولا حتى عددا منها من الاعتماد على الممثلين أكثر من اعتمادهم على المسرحيات •

ثم انه لا يمكن لأى ممثل أن يصنع الطوب من القش الخالص • فمنذ أن مثل جريمالدى حتى مثل سذرن وجيفرسن وهنرى ايرفنج فضلا عن الأحياء من الممثلين وجد بين الممثلين من نجح مرة فى حياته فى أن يطبع احدى المسرحيات بشخصية معينة من خياله المحض ـ ويخلق مسرحية ماكانت تحيا بدونه ، ولكن ليس بينهم من استطاع أن يعيد الكرة أو أن ينقذ من الفشل عددا كبيرا من المسرحيات التى مثل فيها • وفى النهاية لن يوجد ما يبقى على اهتمام رواد المسرح به بعد أن يفقد ما له من واقعية فى نظر الطفل وما له من بهرج فى نظر المراهق غير تموينه باستمرار بالمسرحيات المشوقة • وهذا ينطبق بصورة خاصة على مدينة لندن حيث أصبح الذهاب الى المسرح يكلف الكثير من المال والمتاعب مما يجعل المرء يعجب لوجود قوم عقلاء تعدوا سن الشباب لايزالون يترددون عليه • والواقع انهم لا يفعلون بل غالبا ما يلزمون دورهم •

والمسرحية المشوقة لن تكون بداهة الا مسرحية تعرض لمشاكل سلوك الأشخاص ولمشاكل شخصيات ذات أهمية خاصة للجمهور وتناقش هذه المشاكل بايحاء • فيشعر الجمهور انه يأخذ شيئا معه من هذه المسرحيات وهذا شعور

يرضى حاسة الوفر عنده • فهو لا يعطى شيئا مقابل ما دفع من مال فحسب بل انه يبقى هذا الشيء فى حوزته دائما •

ومن ثم لا تصدق أية بدهية من بدهيات شباك التذاكر على هذا النوع من المسرحيات • عبثا يعلن مدير المسرح الخبير أن الجمهور يريد أن يتسلى لا أن يتلقى الوعظ وانه لن يحتمل الخطب الطويلة وان المسرحية يجب ألا تزيد عن ١٨٫٠٠٠ كلمة وعليها أن تبدأ من التاسعة وتنتهى قبل الحادية عشر ، كما يجب ألا تحتوى على سياسة أو دين وان أى خرق لهذه القواعد الذهبية سيدفع الجمهور الى ارتياد الصالات وأنه يجب أن تحتوى المسرحية على شخصية امرأة ساقطة تقوم بأداء دورها ممثلة جذابة وهلم جرا • كل هذه النصائح صحيحة بالنسبة للمسرحيات التى لا تحتوى على موضوع يقبل المناقشة •

ويمكن للكاتب ذى الفكرة الأخلاقية والقدرة الجدلية أن يتجاهلها وان كان يعرف صناعة المسرحيات فسيحتمل الناس من قلمه كل شيء ــ فى الحدود التى تحتملها الساعة واحتمال الجسم الانسانى ــ وذلك فى اللحظة التى ينضجون فيها ويتثقفون بالدرجة الكافية لأن يحسوا معها نداء هذا اللون المعين من الفن • والصعوبة الحالية هى فى أن القوم المثقفين الناضجين لا يذهبون الى المسرح لنفس الفكرة التى تمنعهم من قراءة الروايات الرخيصة ، وحين تقوم محاولة لارضائهم لا يتجاوبون معها فى الوقت المناسب وذلك لأنهم لم يتعودوا الذهاب الى المسرح من ناحية ولأنه يمضى وقت طويل حتى يكتشفوا ان هذا المسرح الحديث يختلف عن بقية المسارح •

ولكنهم حين يذهبون آخر الأمر الى المسرح لن يكون

التشويق قائما على مناظر ضرب النار المفتعلة أو التظاهر بالموت اللازم لانهاء المعركة المسرحية ولا على اثارة اللذات الجسدية بواسطة « حبيبة مسرحيين » ولا على أى من تلك المهازل التى نطلق عليها لفظ « الأحداث » ، بل يكون التشويق قائما على عرض ومناقشة تصرفات وشخصيات مسرحية استطاع الكاتب المسرحى والممثل بفنهما أن يصبغاها بصبغة الواقع ٠

هذا هو التوسع الذى أتاه «ابسن» فى القالب المسرحى ٠ من الممكن تحويل مسرحيته « بيت الدمية » الى مسرحية فرنسية عادية جدا فى نقطة معينة من الفصل الثالث وذلك ببتر بضع سطور منها واستبدال نهاية سعيدة عاطفية بالمشهد الأخير المشهور ٠ والواقع ان أول ما فعله آئمة المسرح هو ان أتوا هذا التغيير بالذات فكانت النتيجة ان المسرحية بعد ان شوهت بهذه الصورة لم تلفت اليها الأنظار بصورة ملحوظة اطلاقا ٠

ولكن عند تلك النقطة المعينة فى الفصل الثالث اذ بالبطلة ــ على غير ما يتوقعه آئمة المسرح ــ تتوقف عن التمثيل العاطفى وتقول : لابد أن نجلس ونناقش كل هذا الذى يحدث بيننا ٠ « وكانت الظاهرة الفنية الجديدة أو على حد تعبير الموسيقيين ، كانت اضافة هذه الحركة الجديدة الى القالب المسرحى هى التى مكنت مسرحية « بيت الدمية » من أن تقهر القارة الأوربية وأن تؤسس مدرسة جديدة للفن المسرحى ٠

ومنذ ذلك الحين امتدت المناقشة فشغلت أكثر من عشر الدقائق الأخيرة من المسرحية المحبوكة على الطريقة القديمة ٠ وكان من أضرار وضع المناقشة فى نهاية الرواية انها كانت

تدور بعد أن يكون الجمهور قد تعب كما انهـا تضطره الى رؤية المسرحية مرة ثانية حتى يستطيع أن يتتبع الفصـول الأولى فى ضوء المناقشة الأخيرة قبل أن يستطيع فهم المسرحية كل الفهم • وترجع فائدة هـذا الكتاب (١) العملية الى أن المتفرج على احدى مسرحيات ابسن لن يستطيع فهمها ما لم يكن قد قرأ الصفحات التى تشـير اليهـا قبـل الذهاب الى المسرح • لن يتمكن من فهم اتجاه المسرحية للمرة الأولى اذا هو واجهها ــ كما يزال يفعـل أغلب المتفـرجين ــ مزودا بالأفكار المثالية التقليدية •

ومن ثم فلدينا مسرحيات ــ منها مسرحياتى ــ تبـدأ بالمناقشة وتنتهى بالأحداث وغيرها تتخلل الأحـداث فيهـا المناقشـة من البـداية الى النهاية • حين غزا ابسن انجلترا كانت المناقشـة قد اختفت من المسرح وما كانت النسـاء تكتب للمسرح • ولم تمض عشرون عاما حتى كانت النساء تكتب مسرحيـات أجود مما يكتبـه الرجال وكانت هـذه المسرحيات قضايا للمناقشة وان كانت القضية غير مشوقة أو قديمة أو لم تعالج بمهارة أو ملفقة بصـورة واضـحة كانت المسرحية رديئة وان كانت القضية قضية هامة وجديدة ومقنعة أو على الأقل مقلقة كانت المسرحية جيدة •

ومهما يكن من حال فالمسرحيـة التى لا تحتـوى عـلى مناقشة أو قضية لم تعد تعتبر مسرحية جدية • وقد تستطيع هذه المسرحيات أن تطرب الطفـل الذى مازال كامنـا فى أنفسنا كما يفعل الأراجوز ولكن لا يجرؤ أحـد اليـوم أن يدعى ان المسرحية المحبوكة على الطريقة القديمة تتجـاوز الانتاج التجارى وانها لا تدخل فى موضـوع النقاش حين

---

(١) كتاب برناردشو الذى ترجمت منه هذا المقال •

يدور هذا حول المدارس الحديثة للمسرح الجدى • والواقع انه خلال عشر السنوات التى تلت اخراج مسرحيـة « بيت الدمية » بلندن أصبح الجمهـور يهزأ من الحيـل المبتـذلة الواضحة التى تميز طرق ساردو • فأصبح اللجـوء اليهم عملية خطرة ، وزال ما كان للكتاب المسرحيين الذين استمروا فى بناء مسرحياتهم على الطريقـة الفرنسـية القديمة من مكانة ، لا لأن جعبتهم قد فرغت من الأفكار ولكن لأن طريقتهم هذه لم تعد آخر طراز الى درجة لم يعد الجمهور يحتملها •

ففى المسرحيات الجديدة تقوم العقدة الدراميـة حـول تضارب المثل الغير ثابتة أكثر مما تقوم حـول العـلاقات المبتذلة والجشع الانسانى والكرم والحقد والطموح وسـوء التفاهم والأشـياء الغريبـة مما الى ذلك من الأمـور التى لا تقوم حولها قضايا أخلاقية • فلم يعد الصراع بين الصواب الواضح والخطأ الواضح : فالمجرم ، مثله كمثل البطل رجل ذو ضمير ان لم يفقد احساسا بضميره •

والواقع ان السؤال الذى يجعـل المسرحيـة مسرحية مشوقة (ان كانت كذلك) هو : أيهما البطل وأيهما المجرم؟ أو بتعبير آخر لم يعد هناك مجرمون أو أبطال • ويرى النقاد ان هذه الظاهرة فى جوهرها خروج على الفن المسرحى ، ولكنها فى الحقيقة عودة حتمية الى الطبيعة التى تقضى على كل ما هـو مجرد بدعة حرفيـة • والشىء الطبيعى — فى غالبيته — هو الشىء الذى يحدث كل يوم ، ويجب على ذروة هذا الشىء أن تكون مما يحدث على الأقل فى كل حياة ان لم يكن مما يحدث كل يوم — هذا لو أريد له أن يكون ذا أهمية لدى المتفرج • فالجـرائم ، والعـراك والتركات الضـخمة والحرائق والسفن المحطمة والمعارك الحربية والصواعق كلها

أخطاء فى المسرحية حتى ولو آمكن اخراجها بمهـــارة ومن الممكن بلا شك أن تتخذ هـــذه الأشـــياء قيمة مسرحية بأن تعطينا الفرصة لكى نرى شخصية معينة تواجه أزمة ما ٠

ولكن غالبا ما يكون مثل هذا الامتحان امتحانا مسرحيا مفتعلا ٠ وذلك لأنه لما كانت آمثال هـــذه المآسى لا يمـــكن بطبيعة الحال أن تمر بكثرة بالكاتب ، يضطر هـــذا الى آن يحل محل الاحساسات التى تنجم عنها عددا من التقاليد أو الاستنتاجات ، وبالاختصار ، فالحوادث الخالصـــة ليست من المسرحيـــة الفنية الدراماتيكيـــة فى شىء بل انهـــا مجـــرد « حكايات » قد تكون مثيرة للغاية وقد تؤثر على المتفرج آو قد تهيبه ، وقد تكون باعثة على الخراب آو غريبة آو غير ذلك من الصفات الأخرى ولكن ينقصها هذا الجانبالمسرحى الخاص وما يثيره فينا من اهتمام ٠

فليست هناك لحظة درامية فى أن تدهس المرء عربة آو أن يقع على رأسه لوح ٠ ولو آن بولونيوس فى مسرحيـــة هاملت قد وقع من على السلم ودقت رقبته لما كانت الكارثة ذات صبغة دراميـــة آو آن الملك كلـــوديوس (١) قد أصيب بمرض عضوى أو أن هاملت نسى أن يستنشق قوة تأملاته الفلسفية أو أن أوفيليا (٢) ماتت بالحصبة الدنمركيـــة آو أن ليارتس (٣) قتل على يد حارس من حرس السراى آو آن روزنكرانتز (٤) وجويلد نستران (٥) قد غـــرقا ببحـــر الشمال ، حتى والحـــال كذلك فان الملكة التى تشرب السم عفوا تبدو وكأن الكاتب قد آزاحها من الطـــريق ليتخلص منها ٠ فموت الملكة هو الضعف المسرحى الوحيد بالرواية ٠ لقد سود صفحات منالورق الجيد كتاب اعتقدوا آن بامكانهم

(١ : ٥) كلها شخصيات من مسرحية هاملت ٠

أن يخرجوا المآسي بقتل كل الشخصيات في الفصل الأخير مصادفة • والواقع ان المصادفة ــ مهما كانت دامية ــ لن تستطيع ايجاد لحظة مسرحية حقة ، ولكن خلافا في الرأى بين زوج وزوجته حول الحياة في الريف أو الحياة في المدينة قد تكون نواة لمأساة بشعة أو كوميدية رائعة •

ويمكن القول بأن كل شيء وليد الصدفة • فشخصية عطيل مصادفة ، وشخصية اياجو مصادفة أخرى ولقاء الاثنين معا في خدمة فينيسيا مصادفة المصادفات • وكذلك كان من المحتمل زواج تروفلد هيلمر(١) من مسز نيكلباى(٢) بقدر احتمال زواجه من نورا (٣) ، ولنعترف بما لهذه السخافات من قيمة ، ولكن تبقى الحقيقة الكبرى : وهى أن الزواج ليس أكثر مصادفة من الموت أو الميلاد • فالمفروض أن كل انسان يتزوج • ولما كان بكل رجل الكثير من شخصية هيلمر وبكل امرأة الكثير من شخصية نورا فليست شخصياتهما ولقاؤهما وزواجهما مصادفة •

ان مسرحية عطيل وان كانت مسرحية مسلية مؤثرة تضج بالمشاعر التى يستطيع أن يوقظها فينا أستاذ لغوى بالفخامة البلاغية فحسب ، لهى أكثر مصادفة من مسرحية « بيت الدمية » ، وعليه فهى تفقد ما لها من جاذبية وأهمية لنا بنفس الدرجة • ولم تبق مسرحية عطيل حية الى الآن سوء التفاهم والمناديل المسروقة وما شابه ذلك ــ لا ، حتى ولا تلك الأبيات الموسيقية ، بل أبقاها عرض شكسبير للنفس الانسانية والزواج والغيرة ومناقشته هذه الموضوعات •

---

(١) الشخصيتان الأساسيتان فى « بيت الدمية » •
(٢ ، ٣) شخصيات من شخصيات عطيل •

ولو كانت المسرحية مناقشة جدية لتلك المشكلة المشوقة للغاية ، ألا وهى : كيف يعيش جندى مغربى بسيط مع سيدة فينيسية من الطبقة الراقية ، ذات حساسية مفرطة لو أنه تزوجها ، اذن لفاقت المسرحية ما هى عليه من روعة بمراحل • والمسرحية بصورتها الراهنة تدور حول غلطة • ومع أن الغلطة قد تؤدى الى القتل — وهو — بديل المأساة عند العامة — الا أنها لا يمكن أن تنتج عنها مأساة بالمعنى الحديث • ان المفكرين لا يهتمون « بحجرة العفاريت » أكثر من اهتمامهم بمنازلهم الخاصة ولا يهتمون بالقتلة وضحاياهم والأشرار أكثر من اهتمامهم بأنفسهم •

وفى اللحظة التى يصل المرء فيها الى مرتبة فكرية تجعله لا يقف مشدوها أمام تمثال شمعى يكون فى طريقه الى أن يفقد كل اهتمام بعطيل وديدمونة واياجو بالدرجة التى يجتذب بها هؤلاء اهتمام البوليس • ان حب كاسيو للخمر أقرب الى نفوسنا من عملية الخنق وقطع الرقاب التى قام بها عطيل ومن الحركات المسرحية التى حاز بها كاسيو على ثقة عطيل والدليل على ذلك أن زملاء شكسبير المحترفين الذين استغلوا كل خدعه المثيرة وأضافوا التعذيب الى القتل والسفاح الى الخيانة الزوجية حتى فاقوه وأصبحوا اليوم فى طى النسيان ولم تعد مسرحياتهم قابلة للتمثيل • ان شكسبير يعيش اليوم لأنه عالج هذه الفظائع المثيرة التى وجدها بالأصول التى اقتبس مسرحياته عنها ببرود على انها كماليات غير عضوية للمسرح ، متخذا منها ذريعة لتجسيم الشخصيات الانسانية كما هى فى العالم الطبيعى •

ونحن حين نناقش مسرحياته أو نتمتع بها ، نخرج من حسابنا — بلا وعى منا — المعارك وحوادث القتل • وما يضل

المعلقون على مسرحياته بقـــدر ما يفعلون حين يظنــون ان هاملت كان مجنونا حقا، وما كبث سفاحا من أعالى سكوتلاندا ويأخذون شيطانا شقيا مثل الملك ريتشارد أو اياجو عــلى أنه مجرم شاذ من عصر النهضة • ويمكن قلب هذه المسرحيات التى تظهر فيها تلك الشخصيات بالذات الى كوميديات بدون أن تغير شعرة من رؤوسهم • ولو أن أحدا كان من الذكاء بحيث جابه شكسبير بذلك ، فلعل شــكسبير كان يرد قائلا ان أغلب الجرائم هى حوادث تحدث لقوم لا يختلفون عنا فى شيء • ولو وجد ما كبث فى ظروف ملائمة لكان قسا مثاليا لقرية ما ، وذلك لأن المجرم الحقيقى غول مريض وحدثا فى البشر لا يصلح على المسرح الا للأدوار الثــانوية مثل دور السيد جون ومجرم الدرجة الثانية وما الى ذلك • وعلى كل حال فالحقيقة الثابتة هى أن ما يبقى على شكسبير هى تلك الصفات المشتركة بينه وبين ابسن وليست الصفات المشتركة بينه وبين وبستر Webster وجماعته •

ان عجب هاملت من نفسه حين وجد ان الجرأة تنقصه ليتصرف التصرف المثالى التقليدى ، وقصور القوة البلاغية التى تدور حول واجب الانتقام « للأب الحبيب المقتــول » والقضاء على « هذا الشرير الدنيء » الذى قتله ــ قصــور هذه البــلاغة عن أن تؤثر تأثيرا يذكــر فى علاقة الأفراد بعضهم ببعض فى قصر الزينور ــ هذه هى الأشــياء التى تبقينا الى اليــوم نتحــدث عن هاملت ونذهب الى المسرح لنستمع اليه ، فى حين أن مسرحيات هاملت الأخرى الخالية من التردد الذى نجده فى ابسن والتى نجــد بهــا التظاهر بالجنون وصيد رجال البلاط وراء الستائر ثم حرقهم والتى التزمت المدرسة المسرحية التى رائدها ما قاله هذا الفتى

السمين فى قصة بيكويك « أريد أن أجعل أبدانكم تقشعر » — مثل هذه المسرحيات قد ماتت تماما كالخراف التى عاشت أيام شكسبير •

لقد كان تقدمنا فى هذه النقطة بالذات سريعا جدا — وذلك تحت تأثير الحركة الدافعة للمسرح التى أتاها ابسن — حتى انه ليبدو غريبا اليوم أن نقارن ابسن بشكسبير لصالح الأول على أساس أنه تحاشى الناحية الأخيرة التى كانت تنتهى بالمسرحية على منظر المسرح وقد تبعثرت عليه الجثث كما كان الحال فى نهاية مآسى العصر الاليزابيثى ، اذ لعل أكثر النقد الموجه الى ابسن من النقاد الجدد الذين ينتمون الى مدرسته قبولا هو ان بمسرحياته بقايا من المدرسة القديمة تجعل نسبة الأموات فى الفصل الأخير منها نسبة كبيرة جدا • هل مات أبطال ابسن ميتة حتمتها الفنية المسرحية أم جزت رقابهم على الطريقة الكلاسيكية وطريقة شكسبير لأن الجمهور يتوقع رؤية الدماء مقابل ما دفعه من نقود من ناحية ولأنه من الصعب أن تجعل الناس تتتبع تتبعا جديا أى شىء ما لم توقظهم بمصيبة عنيفة ؟ من السهل أن تدافع عن وجهتى النظر المختلفتين حتى انى لن أناقش هذه النقطة • ان خلف ابسن من الكتاب من يعتقدون — على ما يبدو لى — ان حوادث القتل والانتحار فى مسرحيات ابسن حوادث مفتعلة • خذ مثلا مسرحية تشيكوف « بستان الكرز » •

اننا نجد المثل العليا الرومانسية التى تؤمن بها الطبقة المثقفة التى تعجب بشومان — الطبقة ذات الضياع ، نجد قيم هذه الطبقة وقد سحقت الى تراب ورماد بيد لا تقل بطشا عن يد ابسن بالرغم من أنها تفوقها رقة ولطفا •

فلا يحدث شيئا في هذه المسرحية آكثر من آن العائلة قد أصبحت غير قادرة على آن تحتفظ بالمنزل القديم • وفى مسرحيات جرانفيل باركر (١) ، نجد الهجوم على مجتمعنا قائما بكل ما لابسن من ثورة ولكن حادثة الانتحار الوحيدة فى مسرحية « التبذير » ليست بذات أهمية • لم يقتل بارتل أو ويلك نفسه وهما محور قضية التبذير التى تدور عليها القصة • وقد لامنى القوم شخصيا لأن شخصيات مسرحياتى تتكلم ولا تفعل شيئا ، وهم يقصدون بذلك انها لا تأتى بما يعاقب عليه القانون • والواقع أننا أصبحنا نرى أن الحل الحقيقى للعقدة ، لا يكون بقطعها بحد السيف فما دامت أرواح الناس مقيدة بالقانون وبالرآى العام فان المأساة تكون أقوى بكثير لو تركناهم يذوون فى هذه القيود مما لو أنهينا عذابهم وأرحناهم من وخز ضمائرهم المقيدة باطلاق العنف على المسرح •

على أننا لا نجد الفاجعة الأخيرة فى مسرحيات ابسن حادثة تقع مصادفة حتى حين تبدو مفتعلة ، وحين تشعر ان نهاية الرواية كادت تكون أوقع بدونها ، كما أن المسرحية لا توجد أبدا لذاتها • ان آقرب هذه الميتات الى المصادفة هو موت ايلوف الصغيرة التى وقعت من رصيف الميناء وغرقت • ولكن هذه الواقعة تذكرنا فقط بآن هناك فائدة واحدة جيدة من الناحية الفنية للمصادفة وهى انها توقظ القوم • حين بكى الانكليز على موت « نيل الصغيرة » وبول دنبى ، آثاروا اشمئزاز روح رسكين القوية ، فقدم هذه الوصفة الى كتاب القصة الذين يجهلون كيف يجعلون كتبهم كتبا رابحة • « حين تكون فى حيرة ، اقتل طفلا »

(١) هارلى برانفيل باركر (١٨٧٧ ـ ١٩٤٦) مخرج وكاتب مسرحى وناقد •

ولكن ابسن لم يقتل الطفل ليصطنع حالة مؤثرة • ان أكثر الطرق تأكيدا تمكن المرء من آداء الدور أداء رديئا هو أن ينظر الى غرق ايولف على انه قصة عاطفية عن غرق طفلة حبيبة • ان قوة الحادثة تكمن فى ايقاظ المرز Almris وزوجته حتى يروا حقارة حياتهما والكره البغيض الذى يملأ تلك الحياة التى كانا يضفيان عليها صبغة مثالية ويدعيان انها حياة شاعرية ملأى بالسعادة • لقد كانا منغمسين فى حلمهما وكانا بحاجة الى صدمة عنيفة توقظهما • هذا هو العمل الوحيد المفيد من الناحية الفنية الذى يمكن أن تؤديه « الحادثة » • يمكنها أن تصدم ، وهكذا كانت حادثة ايولف •

أما عن حوادث الموت التى تقع فى الفصل الأخير من مسرحيات ابسن ، فهى عمليات كنس لبقايا اناس قد انتهوا دراماتيكيا • ان جثث ابسن جثث شخصيات تحطمت أو استنفدت • انه لم يقتل هيلدا مثلا كما قتل شكسبير جوليت • انه لديه القسوة الكافية لقتل هيدفج وايولف وذلك لأنه يريد أن يفضح آباءهما • ولكن ، لو كتب هاملت لما قتل أى شخص فى الفصل الأخير منها اللهم الا هوراشيو ، اذ أن سلبيته التى لا تخطىء أبدا قد تعبس فورتينبراس Fortinbrass لأن يخرج سيفه ما بجسمه من نشارة خلقية خارقة • ولكى نجد فى مسرحيات ابسن أنواع القتلى التى نجدها فى مسرحيات شكسبير •

لقد ولدت المسرحيات قديما عن اتخاد رغبتين : الأولى الرغبة فى الرقص والثانية الرغبة فى الاستماع الى قصة ؛ فتحول الرقص الى جعجعة وتحولت القصة الى حالة معقدة • حين بدأ (ابسن) فى كتابة مسرحياته كان فن الكتابة

المسرحية قد أصبح مقصورا على التحايل لخلق الحالة المعقدة • وكان الاعتقاد السائد انه كلما زادت غرابة الحالة المعروضة حسنت المسرحيـة ، ولـكن رأى (ابسن) أنه كلما كانت الحالة مألوفة لدينا زادت أهمية المسرحية • ان شكسبير قد وضعنا نحن على المسرح ولكنه لم يضع مشـاكلنا ، اذ من النادر أن يقتل أعمامنا آباءنا ، كما أنهم لا يستطيعون بحكم القـانون أن يتزوجوا أمهـاتنا • كذلك فنحن لا نقـابل ساحرات فى الطريق وملوكنا عادة لايقتلون ويحكمنا بعدهم قتلتهم ، وحين نستدين مالا لا نعد أن نعطى قطعة من لحمنا عوضا عن المال ان لم ندفعه •

لقد ملأ ابسن النقص الذى تركه شـكسبير ، فهـو لا يكتفى بعرض شخصياتنا على المسرح بل يعرض أيضـا مشاكلنا • ان الأحداث التى تحدث لشخصياته المسرحيـة ، أحداث تقع لنا ، والنتيجة أن مسرحياته أكثر أهمية بالنسبة لنا من مسرحيات شكسبير • ونتيجة ثانية هى أنها مسرحيات تستطيع أن تؤلمنا بقسوة كما انها تستطيع أن تملأنا بآمال مثيرة عن الهرب من دكتاتورية المثـل وبأحـلام عن حيـاة مستقبلة أقوى وأعمق من حياتنا هذه •

وتغيير موضوع المسرحية يتبعه حتما تغيير فى الصنعة المسرحية Technique حين يعطيك الشاعر المسرحى آمالا وأحلاما يصبح كل عرف قديم مثل هذا العرف القائل بأن « صناعة المسرح هى التشويق » عرفا صبيانيا يمكننـا أن ندعه لهؤلاء الكتاب الذين لا يستطيعون أن يجعلوا شـيئا منها حقا يحدث على المسرح فيضطرون الى انماء ملكة اقناع الجمهور دائما بأن شـيئا ما سيحدث حالا • حين يسـتطيع الكاتب أن يطعن جمهوره فى الصميم بأن يريه خبثه وقسوة

ما فعله بالأمس وما سيفعله غدا تصبح تلك الخدع القديمة التى اخترعت لاثارة الجمهور والاستحواذ على انتباهه من أتفه وأغبى ما يمكن ٠

ان مسرحية « موت جونزولو » التى أمر هملت الممثلين بتمثيلها أمام عمه ، مسرحية بسيطة فى بنائها ولكن تأثيرها على عمه كلوديوس أوقع من تأثير تمثيلية الملك أوديب لسوفيكليس وذلك لأنها تخبره عن نفسه ٠ فالكاتب الذى يمارس فن « ابسن » يتجاهل كل الحيل القديمة من اعداد للمشكلة الى الفاجعة ثم الى حل العقدة الى آخره ، ولا يفكر فى أى منها ، مثله مثل جندى المدفع العصرى الذى لا يفكر فى اتمام عدته بعلبة من البارود وعصا لتنظيف بندقيته فالواقع آنه لا يعرف فائدة هذه المعدات ٠

لقد استبدل « ابسن » بالخدع القديمة فنا فظيعا يتخلص فى اطلاق النار على جمهور المتفرجين وأطباق المصيدة عليهم ومبارزتهم موجها ضرباته دائما الى آكثر جروح ضمائرهم حساسية ٠ لقد كانت القاعدة قديما ألا تخدع جمهورك ، ولكن المدرسة الحديثة تخدع المتفرج ليكون حكما خاطئا حقيرا ثم تصدر عليه هو حكمها فى الفصل الثانى مما يؤدى غالبا الى افجاعه واغاظته ٠ حين تحتقر ما يجب أن تحترم وتعجب بما يجب آن تكره وتقلده فلن يمكنك أن تقاوم الكاتب الذى يعرف كيف يلمس هذه المواضع المعلولة من نفسك ويجعلك تشعر آنها معلولة ٠ والكاتب المسرحى يعلم انه ما دام يعلم الجمهور وينقذه فقد تأكد من انتباهه المنشود فهو مثل طبيب الأسنان آو الملاك المبشر ٠

وقد يستعمل كل منهم سحر فنه الخاص ليجعلك تنسى

الألم الذى يتسبب فيه أو يزيد سعادة الأمل والشجاعة التى يرسيهما فى نفسك ولكنه لن يشغل نفسه أبدا فى العملية القديمة التى تدور حول اصطناع مايثير انتباهك وما تتوقع حدوثه بمواد تخلو من الجدة والدلالة ، مواد لا علاقة لها بتجربة الجمهور أو مجالاته فى الحياة ٠

ومن هنا ارتفعت صيحة تعلن ان المسرحية بعد ابسن ليست بالمسرحية وان صناعتها بعد ان انحرفت عن القواعد الفنية التى وضعها أرسطو ليست بذات فنية على الاطلاق ٠ ولكننى لن أتوسع فى ذلك ٠ لسنا بحاجة الى اعادة الهجوم الموجه الى صديقى أ ٠ ب ٠ والكلى A. B. Walkley فى مقدمة « مسرحية فانى الأولى » Fanny, First Play هنا ولكن أريد أن أذكره بأن الصناعة الفنية الجديدة ، جديدة فقط على خشبة المسرح الحديث ، فقد استعملها الوعاظ والخطباء منذ أن اخترعت الخطابة ٠ انها فنية اللعب على الضمير الانسانى ولقد استعملها الكاتب المسرحى دائما كلما كانت له المقدرة على استعمالها ٠ ان البلاغة والسخرية والمناقشة والتناقض والنكتة والأمثال واعادة ترتيب الحقائق المتناثرة فى اطار مشكلة منظمة مرتبة ترتيبا منطقيا ــ كل هذه هى أقدم فنون المسرحية الفنية وأكثرها جدة على السواء ٠

أما بناء القصة وفن الاعداد للخاتمة ــ فهى حيل خاصة بخشبة المسرح والبديل الذى تلجأ اليه الأخلاقية العقيمة وليست سلاحا تستعمله عبقريات المسرح الفنى ٠ ونحن اذ تجلس فى مسرح « ابسن » لا نكون جمهورا متملقا ، يقضى ساعة فراغ أمام شىء مسل فى براعة وحذق ، بل نكون قوما مذنبين جالسين الى مسرحية ٠ والحيل الفنية التى تصلح

لقتل الوقت تصلح لهذه المسرحية صلاحيتها لمحاكمة جنائية ٠

وملخص التجديد الفنى فى مسرحيات « ابسن » وما جاء بعده من مسرحيات هو :

أولا : دخول المناقشة وتطورها الى أن عمت وتداخلت فى الحركة المسرحية بحيث استوعبتها كلها فأصبحت المسرحية والمناقشة شيئا واحدا ٠

ثانيا : نتيجة لاتخاذ الكاتب من الجمهور نفسه شخصيات المسرحية ومن حوادث حياته الخاصة حوادثها ، بطل استعمال الحيل القديمة الخاصة بخشبة المسرح التى كان الكاتب يلجأ اليها ليحث الجمهور على الاهتمام بشخصيات غير واقعية وحوادث غير محتملة الوقوع واستعمل بدلها فنية جولية منطقية تبنى على الاتهام والقضاء على الأوهام الكاذبة والنفاذ الى ما وراء المثل ـ الى الحقائق ٠ متخذا بكل شجاعة كل فنون البلاغة وفنون الغنائية الفردية التى كان يستعملها الخطيب والواعظ والمحامى والشاعر والمرتجل ٠

فهرس

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٣٤٣٧

ISBN ٩٧٧ ــ ٠١ ــ ١٧٥٤ ــ ٤



قراءات من هنا وهناك

يقدم هذا الكتاب عرضا لأعمال بعض الشعراء والكتاب والأدباء فى الشرق والغرب - ممن لهم علامات بارزة فى مجالات تخصصهم ، من هؤلاء : صلاح جاهين وديوان القمر والطين ، د. مصطفى محمود ولغز الموت ، إحسان عبد القدوس والرواية ، برنارد شو والتجديد فى المسرحية

١٦٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب